Arhitectura modernă
EB
ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR
Arh. MARCEL MELICSON
Arhitectura modernă
Oameni şi idei.
Curente şi tendinţe
Editura ştiinţifică şi enciclopedică
Bucureşti, 1975
CUVÂNT ÎNAINTE
Se pictează cu mintea, nu cu mâinile.
MICHELANGELO

În ultimii ani, studiile consacrate istoriei arhitecturii contemporane s-au înmulţit în toată lumea. Nu numai pentru că deceniile scurse de la primele începuturi ale „arhitecturii moderne” permit o mai buni înţelegere a drumului străbătut şi aprecierea mai mult sau mai puţin obiectivă a operelor realizate, dar mai ales pentru că apare tot mai necesară desluşirea liniilor directoare care au călăuzit evoluţia acestei arhitecturi.

Mai mult decât interesul pentru trecut, o cere necesitatea de a intui perspectivele ei viitoare. Arhitecţi, urbanişti, sociologi, filosofi, istorici ai artei şi ai culturii scrutează cu îngrijorare viitorul, care pare a veni tot mai repede, fără a lăsa suficient răgaz pentru pregătirea unor soluţii arhitecturale şi urbanistice la nivelul anului 2000.

Istoria constituie întotdeauna un prilej de meditaţii utile. Refacerea procesului de gândire care a determinat arhitectura secolului al XIX-lea – întoarsă parcă irevocabil cu faţa spre trecut – să facă saltul spectaculos în realitatea secolului al XX-lea, desluşirea modului dramatic în care s-a dezvoltat, în mijlocul unei lumi ostile, arhitectura modernă şi s-au închegat metodele ei de creaţie, este o experienţă de cunoaştere pasionantă.

Dar nu numai atât. Într-o epocă în care o specializare

tot mai îngustă şi un practicism greşit înţeles limitează adesea orizonturile teoretice ale multora, o întoarcere la originile gândirii arhitecturii moderne poate reaminti celor ce au uitat că universul de forme în care se desfăşoară astăzi viaţa omului a fost creat pe baza unei gândiri *puternic ancorate în realităţile economice, tehnice şi sociale ale secolului nostru. Această gândire îşi are izvorul în secolul al XIX-lea. După apariţia, la mijlocul secolului trecut, a tendinţelor arhitecturale raţionaliste, s-a răspândit denumirea ciudată de „arhitectură modern*a'; *ciudată, pentru că nici unui arhitect din epocile trecute nu i-a venit în minte s-o folosească. Oamenii din antichitate, din evul mediu, din Renaştere sau din „secolul luminilor", înscriindu-şi în spaţiu construcţiile – expresie a necesităţilor şi a concepţiilor lor de viaţă – făceau arhitectură „modernă" fără s-o ştie. Arhitectura a fost totdeauna modernă, pentru că a aparţinut întotdeauna epocii ei.*

Pentru arhitecţii de la sfârşitul secolului al XIX-lea termenul de „arhitectură modernă" devenise însă o necesitate, un mijloc de a marca hotărârea lor categorică de a elibera arhitectura de copierea unor stiluri devenite anacronice, de a o lega de noile realităţi social-economice.

Aceşti arhitecţi au avut curajul de a rupe lanţurile inerţiei şi conformismului şi de a înfăptui cea mai radicală revoluţie din istoria milenară a arhitecturii. În jumătate de secol de „arhitectură modernă" ei au creat o nouă metodă de abordare a problemelor arhitecturale ale societăţii şi au ridicat în spaţiu structuri şi volume care au dat un chip nou aşezărilor umane contemporane.

Istoria înfăptuirii acestei revoluţii încearcă s-o prezinte lucrarea de faţă. Ea îşi propune să reconstituie naşterea şi evoluţia gândirii arhitecturale moderne *de-a lungul secolului care a trecut de la apariţia curentelor raţionaliste şi până aproximativ în 1950. Este o încercare*

de a înfăţişa sintetic ideile, marile curente, personalităţile şi operele cele mai semnificative care au contribuit la constituirea acestui fenomen major al epocii noastre.

Fiind o istorie a ideilor *şi aceste idei aparţinând unor creatori a căror gândire a evoluat în timp, autorul a fost pus în faţa unei dileme: de a proceda prin secţiuni istorice verticale – urmărind pe rând evoluţia fiecărei personalităţi – sau prin secţiuni orizontale – urmărind desfăşurarea cronologică a evenimentelor. Prima metodă ar fi dus la îngreunarea înţelegerii sintetice a curentelor şi tendinţelor, şi a interacţiunii lot] a doua, la frecvente întreruperi în prezentarea evoluţiei fiecărui creator.*

Am optat pentru o soluţie de mijloc, limitând secţiunile orizontale la câteva date considerate de cei mai mulţi istorici ai arhitecturii ca fiind determinante: 1870, 1890, 1914, 1930, 1950. Bineînţeles că această divizare nu corespunde decât în linii mari adevăratei evoluţii a arhitecturii moderne în diverse ţări având condiţii economice, tehnice şi sociale foarte diferite. Prin urmare, ea trebuie privită ca o necesitate de lucru cu o valoare relativă, în funcţie de condiţiile istorice concrete.

Perioada studiată se opreşte în jurul anului 1950, când arhitectura contemporană a intrat într-o epocă nouă, caracterizată prin amploarea şi dinamismul extraordinar al dezvoltării ei. Complexitatea şi diversitatea acestui fenomen aflat în plină desfăşurare necesită o analiză specială ce depăşeşte obiectivul pe care ni l-am propus în această lucrare.

Problemele urbanismului au fost atacate numai incidental, în măsura în care teoriile arhitecturale au fost indisolubil legate de concepţia urbanistică a autorului, ca în cazul lui Le Corbusier. Urbanismul modern este o ştiinţă pluridisciplinară complexă, cu probleme ample care depăşesc pe cele strict arhitecturale; ea necesită o tratare aparte.

Am folosit în mod deliberat în această lucrare numeroase citate din operele principalilor creatori ai arhitecturii moderne.

În primul rând, deoarece din aceste texte semnificative se desprind cel mai bine şi mai direct caracterele specifice ale gândirii fiecăruia, se poate înţelege mai uşor drumul propriu de creaţie, determinantele, influenţele suferite şi limitele acestei creaţii.

În al doilea rând, deoarece niciuna din lucrările acestor arhitecţi n-a fost încă tradusă în limba romană] textele originale fiind greu accesibile marelui public, am considerat util de a pune aceste texte la îndemâna tuturor – în special a studenţilor şi chiar a proiectanţilor mai tineri – atât pentru bogăţia lor de idei cât şi pentru surprinzătoarea lor actualitate.

Şi, mai ales, deoarece în afara valorii lor strict profesionale şi documentare, aceste texte au o reală valoare literară. A lua contact nemijlocit cu demonstraţiile carteziene ale lui Viollet-le-Duc, cu eseurile sarcastice ale lui Adolf Loos, cu studiile raţionale ale lui Gropius, cu pamfletele înfocate ale lui Le Corbusier sau cu proza romantică a lui Wright reprezintă un prilej de adevărată desfătare spirituală.

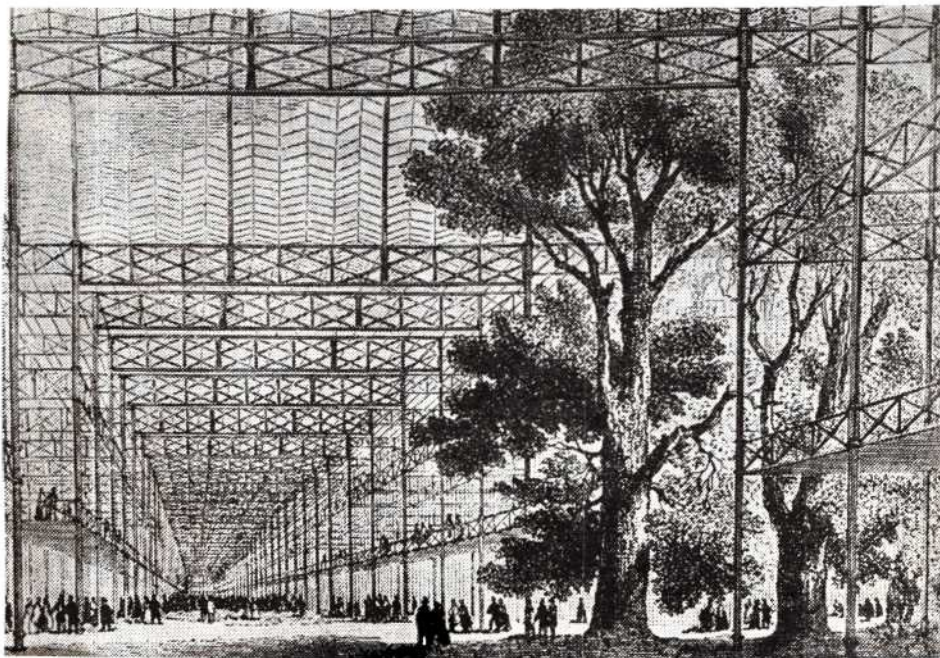
Aceşti oameni au fost nu numai mari arhitecţi, ci şi spirite luminate ale secolului al XX-lea; ei au făcut parte din avangarda artistică a epocii lor, au luptat cu îndrăzneală şi pasiune pentru ideile lor, le-au expus în mod strălucit în cărfi-manifest şi au dat naştere unor curente de idei care au determinat profunde schimbări în optica omului modern. Ei au fost înzestraţi cu harul de a vedea dincolo de aparenţe şi de a sesiza înţelesuri mai adânci ale realităţii, care scapă omului obişnuit. Tocmai de aceea scrierile lor ne apar astăzi vizionare: ei au anticipat viitorul şi au creat formele din care s-a închegat treptat

realitatea arhitecturală de azi.

Lucrarea de faţă fiind prima de acest gen publicată în ţara noastră, elaborarea ei a întâmpinat greutăţile inerente oricărui început. Ea este susceptibilă de completări, deoarece cuprinderea unui subiect atât de vast într-un spaţiu atât de limitat a ridicat serioase probleme de selecţie şi a impus unele inevitabile sacrificii în prezentarea ideilor, creatorilor şi operelor de arhitectură.

Pe de altă parte, ca orice fenomen complex, arhitectura modernă poate fi privită din numeroase unghiuri de vedere, însumarea acestor unghiuri nu poate decât să lărgească orizonturile cunoaşterii noastre teoretice; în ţara noastră acest domeniu fiind foarte sărac în publicaţii, orice nouă apariţie nu poate fi decât binevenită.

Cititorul va aprecia dacă obiectivul principal al acestei cărţi – acela de a sintetiza într-o viziune unitară principalele tendinţe şi idei din care s-a constituit edificiul teoretic al arhitecturii contemporane – a fost atins, în caz afirmativ, ea va contribui la o mai profundă înţelegere a unuia din domeniile de creaţie cele mai semnificative ale epocii noastre.


JOSEPH PAXTON. Crystal Palace. Londra (1851). Vezi planşa I, 1

LA HOTARUL DINTRE DOUĂ LUMI (1850 – 1890)

Dacă vrem să avem o arhitectură a timpului nostru, să facem astfel încât această arhitectură să fie a noastră şi să nu caute în alte părţi decât în mijlocul societăţii noastre formele şi rezolvările sale.

YIOLLET-LE-DUC

1. „CHARLES GARNIER, ARHITECT AL NOII OPERE

*

Măşti de slăbiciune, măşti de forţă, măşti de mizerie, măşti de voioşie, măşti de ipocrizie; toţi sunt istoviţi, toţi sunt însemnaţi cu pecete» de neşters a unei lăcomii fără saţ 1

BALZAC

NOUA OPERĂ DIN PARIS

La 5 ianuarie 1875 se inaugura, cu mare pompă, noua clădire a *Operei din Paris*.

Marea scară de onoare, cele trei şiruri de balcoane ce înconjurau hall-ul principal, galeria superioară, imensul foaier, degajamentele laterale erau pline până la refuz de „lumea bună”, elita saloanelor Parisului, ce nu putea lipsi de la „evenimentul secolului”.

Printre cele două şiruri de gărzi de onoare – costumate de paradă, cu coifuri, panaşe şi uniforme cu fireturi – trecea cortegiul solemn, în frunte cu primarul Parisului, îmbrăcat în mantie de gală cu guler de hermină, membrii Consiliului municipal şi ofiţeri superiori, la braţ cu soţiile ce arborau toalete somptuoase, bijuterii şi diademe strălucitoare.

Pe primul palier, acolo unde scara îşi desfăcea cele două aripi elegante, în fruntea unui grup de colaboratori, se găsea autorul noului edificiu: arhitectul Charles Garnier (1825 – 1898) care, făcând onorurile clădirii, îşi sărbătorea clipa de triumf a întregii vieţi.

Avea 50 de ani.

Consacrase Operei cei mai frumoşi şi mai creatori ani ai vieţii. După concursul, desfăşurat în două etape, în care învinsese 100 de concurenţi, condusese timp de 14 ani un şantier imens, sute de antreprize, furnizori, ingineri, hidraulicieni, geologi, pictori, sculptori, decoratori, desenânebsute de planuri, rezolvând mii de probleme şi controlând execuţia, de la faţadă până la cel mai mărunt detaliu, de la fundaţii până la cupolă. Mânuise fabuloasa sumă de 33 de milioane de franci aur.

Rezolvase în chip desăvârşit funcţiunile, într-un plan de o mare simplitate, dar de o compoziţie rafinată şi bine; echilibrată.

Până la el arhitectura teatrelor fusese sobră, aproapeadministrativă – cutii imense putând adăposti orice tip de instituţie publică. Era şi principalul defect al proiectelor prezentate la concurs de ceilalţi concurenţi.

Învinsese pentru că înţelesese că în epoca sa un

teatru trebuia să fie el însuşi un spectacol somptuos. Izbutise să exprime într-o arhitectură exterioară strălucitoare, structura intimă şi desfăşurarea tuturor funcţiunilor: hall-ul cu scara în două rampe, foaierul de la etajul de onoare, sala cu marea sa cupolă, pinionul cu fronton ce marca scena, saloanele laterale, rampele în pantă uşoară ale intrării oficiale, ducând spre pavilionul circular care dădea viaţă faţadei laterale.

Era cu adevărat un teatru, un decor arhitectural menit să exprime convenţia lirică numită „operă”. În acelaşi timp, crease cu o artă desăvârşită un monument care exprima, în cel mai înalt grad, epoca sa, în care contemporanii se recunoşteau şi se admirau.

Crease un „stil”.

Triumful său era cu atât mai mare cu cât înainte de a câştiga concursul fusese un necunoscut. Fiu al unui fierar şi al unei dantelărese, de abia ştiind să scrie la 15 ani, fusese primit la Beaux-Arts la 17 ani, de unde ieşise la 23 ca laureat al mult râvnitului Grand Prix, fiind trimis la Roma, la Villa Medici. Vegetase apoi zece ani în slujbe obscure, pentru ca din senin să învingă în concurs pe cei mai reputaţi arhitecţi ai Franţei. Şi, culmea, printre aceştia se afla şi protejatul împărătesei, Viollet-le-Duc.



a

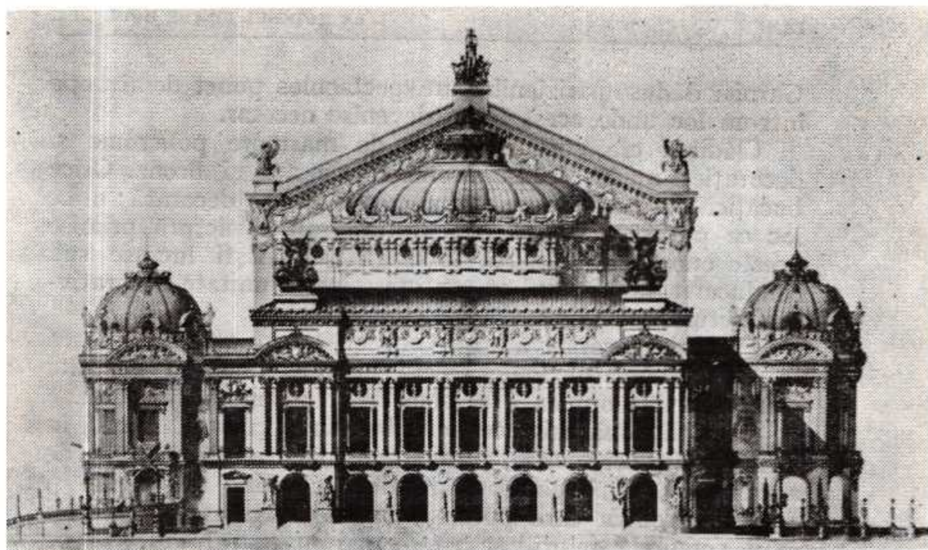
Se dăduse o adevărată „bătălie a stilurilor”, care fusese câştigată, pentru trei decenii, de stilul lui Gamier. Nicio clădire nu putea să ilustreze mai bine decât această nouă Operă situaţia tristă a arhitecturii în acest secol.

STILURI

Niciodată în istorie nu se vorbise atâta despre *stiluri* ca în această epocă fără stil.

Toţi se luptau cu ardoare să creeze „stilul secolului”.

„Ce stil e ăsta”? exclamase, în faţa proiectului lui Garnier, împărăteasa, supărată că protejatul ei nu câştigase concursul. „Nu-i niciun stil. Nu e grec, nu e Louis XV nici Louis XVI”. Bâlbâindu-se de indignare, Gamier răspunsese: „Nu. Aceste stiluri şi-au trăit traiul. Eu creez stilul Napoleon III şi Dv. vă plângeţi!”



Şi, într-adevăr, crease un stil, imitat şi răspândit apoi nu numai în Franţa, ci şi în restul Europei. Voise să placă, să impresioneze, să surprindă. Reuşise, cu toate că pari zienii, cu spiritul lor de contradicţie şi zeflemea, întâmpinaseră noua construcţie – care semăna, după spusele răuvoitorilor, cu un imens şemineu încărcat de bibelouri – cu sarcasm şi ironii.

Ce-i drept, acest teatru de operă pentru 2000 de persoane, care trebuia să servească în acelaşi timp pentru baluri şi recepţii, în care sala propriu-zisă reprezenta doar o mică parte din volumul construit, era o construcţie impunătoare. Ea trebuia să umple vidul urbanistic creat de străpungerea noilor bulevarde ale prefectului Haussmann şi, în plus, să susţină perspectiva unei mari artere frontale ce urma să se deschidă în viitor.

Cu faţada sa de piatră roz, cu cupola verde, cu puternica colonadă a etajului de onoare, cu parterul perforat de intrările prin care cei 2000 de spectatori puteau fi degajaţi în câteva minute, cu grupurile statuare şi marmorele ei colorate. Opera era un monument viu,

dinamic, strălucitor, care „lua ochii”. Era tocmai ce trebuia, pentru că bulevardele lui Haussmann, foarte largi, cu clădirile lor uniforme, la aceeaşi comişă, apăreau contemporanilor monotone şi triste.

Gamier dăduse parizienilor un spectaculos punct de atracţie într-un loc unde acest lucru devenise necesar.

Clădirea era supraîncărcată de marmore policrome şi decoraţie; nu se făcuse economie de aur şi bronz. Orice bucăţică susceptibilă de a fi decorată fusese decorată; orice loc ce putuse adăposti o sculptură sau o pictură primise aceste onoruri. O armată întreagă de artişti lucrase sub conducerea sa, şi totul se contopise într-o unitate decorativarhitecturală deplină.

Frenezia decorativă a lui Gamier – care atinsese culmea în supraîncărcatul foaier – era oglinda fidelă a gustului pentru lux şi opulenţă al societăţii sus-puse a timpului.

Această nouă aristocraţie a banului, proaspăt ajunsă în vârful piramidei sociale, trăind în saloane aurite, o lume de aventurieri, de bogătaşi şi rentieri, colcăind de patimi şi de vicii, pentru care puterea, banul şi viaţa de petreceri erau singurele ţeluri, această lume magistral descrisă de Balzac şi Zola se regăsea cu plăcere în somptuosul edificiu.

Pe marea scară de onoare, femeile îşi puteau etala toaletele, într-o unică defilare a modelor; în foaiere se desfăşurau intrigile politice sau financiare; în loji se făceau vizite şi se legau aventuri amoroase.

Sala, de un lux orbitor, era locul unde se jucau, în montări fastuoase, drame lirice; dar adevăratul spectacol se desfăşura în foaiere şi saloane, unde puternicii zilei jucau o „comedie modernă” relatată apoi, cu lux de amănunte, în cronica mondenă a gazetelor timpului.

Opera era o mască în plus într-o societate de măşti. O mască pe care Gamier o concepuse cu artă. E adevărat, o artă de un gust dubios, dar acesta era gustul

contemporanilor săi şi Gamier credea cu sinceritate în el. În pofida exagerărilor ei ornamentale, Opera funcţiona bine, rezolva perfect numeroasele probleme puse de program şi, în ceea ce priveşte stilul, ei bine, Gamier putea să afirme cu toată tăria: „Stilul pe care îl folosesc este al meu; este cel al voinţei şi al inspiraţiei mele; este stilul epocii mele”.

Autorul acestui stil – care îşi semna cu mândrie articolele: „*Charles Gamier, architecte du nouvel Opera*” – privea însă spre trecut, crezând că priveşte spre viitor.

Era un demodat, un întârziat, profet al unor idei fără viitor. Cu el murea, fără glorie, marea epocă a clasicismului francez...

2. „ACEST STUPID SECOL AL XIX-LEA”.

Arhitectura moare în mijlocul prosperităţii, în pofida unor principii vitale energice.

VIOLLET-LE-DUC

Ce se întâmplase cu acest secol al XIX-lea în care, spre deosebire de toate celelalte domenii ale vieţii materiale şi ale celei spirituale, arhitectura îşi dovedise sterilitatea, neputinţa de a mai crea opere originale, refuzul de a merge în pas cu tehnica epocii, de a rezolva cu mijloace noi problemele puse de societate? Cum era posibil ca într-o vreme când o revoluţie tehnologică fără precedent transforma societatea din temelii, singură arhitectura să rămână conservatoare, inertă, supusă dogmelor celui mai plat academism sau celui mai absurd eclectism?

Acest „stupid secol al XIX-lea” – cum fusese denumit de unii conservatori – era departe de a fi stupid sau neputincios. Fusese un secol al exploziilor, al revoluţiilor – sociale, politice, tehnice, ştiinţifice –, al tradiţiilor dărâmate, al reevaluării tuturor valorilor consacrate, al răsturnării tuturor ideilor – de la religie la monarhie, de la filosofie la poezie, de la ştiinţă la artă.

Secolul al XVIII-lea, cu enciclopediştii, filosofii şi economiştii săi, pregătise moartea ordinii feudale, care fusese măturată de marea revoluţie. În secolul următor se schimba întreaga structură economică, socială şi politică a societăţii; se instaura un nou mod de trai, se creau noi ideologii, se năşteau noi aspiraţii. Între epoca lui Goethe şi cea a lui Tolstoi – marcând începutul şi sfârşitul veacului – o întreagă lume se născuse, trăise şi murise în mijlocul răsturnărilor, războaielor şi revoluţiilor, o lume de tranziţie între vechi şi nou, căutându-şi un drum spre viitor.

Totul tindea să se transforme şi o făcea cu zgomot şi violenţă. Alături de lumea plină de patimi descrisă de Balzac trăia o alta – amestec de romantism şi realism – care lupta pentru un nou umanism, care se elibera de obscurantism şi empirism, care dezvolta tehnica, accelerând progresul material, elibera spiritul de dogme şi de superstiţii, deschidea orizonturi noi gândirii ştiinţifice, tehnice, filosofice, artistice.

Arta se dezvolta în salturi.

În câteva decenii se succedaseră mai multe stiluri şi curente decât în secolele precedente. Clasicismul rece şi academic era înlocuit de romantism, care punea în operele de artă nelinişte, tensiune, forţă, pasiune. Realismului, care descoperea lumea vie şi obişnuită, îi urma impresionismul, care voia să redea realitatea cu noi mijloace estetice. Artiştii începeau să caute noutatea şi originalitatea, îşi susţineau cu pasiune ideile şi dreptul de a vedea lumea prin prisma individualităţii şi personalităţii proprii. împotriva despotismului Academiei, a artei oficiale şi eclectice, în pofida sarcasmului şi injuriilor cu care erau întâmpinaţi, artiştii noilor curente creau şi luptau, deschizând artei drumuri noi. Genii apăreau în toate domeniile, măturând valori consacrate şi osificate.

Secolul era plin de talente, sclipea de inteligenţă, fremăta de forţă dezlănţuită. G & icault şi Delacroix,

Daumier şi Courbet, Manet şi Czanne, Van Gogh şi Gauguin desăvârşeau treptat o revoluţie picturală determinantă pentru arta secolului următor. Rodin reda sculpturii forţa lui Michelangelo, creând o lume plină de lirism şi romantism. După Beethoven, care turnase muzica în tipare noi, apăruseră romanticul Berlioz, dramaticul Wagner, subtilul Debussy, obişnuind auzul cu noi armonii. După romantismul lui Hugo urmaşe simbolismul; Baudelaire, Mallarm6, Verlaine, Rimbaud deschideau drumuri noi poeziei. Balzac crea romanul modern, zugrăvind lumea coruptă în care trăia. Realismul crud al lui Maupassant şi naturalismul lui Zola demascau necruţător viciile şi aspectele sordide ale unei societăţi clădite pe ipocrizie, minciună şi exploatare.

Totul fremăta de revoltă, de nelinişte, de nerăbdare, în căutarea unor noi certitudini şi a unui nou echilibru.

Numai arhitectura nu putea ieşi din lanţul convenţiilor sale formale; supusă sistemului bine organizat al juriilor academice, la cheremul comenzilor oficiale şi al prostului gust burghez, ea ajunsese cu timpul să creadă că singurul limbaj posibil în această epocă de revoluţie socială şi industrială ar fi limbajul unor lumi demult apuse.

ANTICOMANIA

Secolul începuse furtunos, în sunetele de trompete ale bătăliilor napoleoniene. Între două lupte, împăratul îşi găsea timp pentru arhitectură şi urbanism. Visa monumente grandioase, perspective vaste, un Paris îmbrăcat în granit nepieritor.

Clasicismul francez al secolului al XVII-lea se născuse din Renaştere, ca o reacţiune împotriva barocului italian. Atunci când arhitecţii francezi preferaseră proiectul lui *Perrault* pentru colonada de la Luvru, respingând pe cel al lui *Bernini*, ei optaseră pentru o arhitectură clară, echilibrată, monumentală, protestând împotriva frământării plastice şi bogăţiei ornamentale a barocului.

Fusese o adevărată deşteptare a conştiinţei artistice naţionale, o victorie a spiritului raţionalist, a dragostei pentru echilibru şi ordine – specific franceză – împotriva exuberanţei sentimentale şi a gustului italienilor pentru fast şi decor.

Un fenomen similar se petrecea la începutul secolului al XIX-lea, având însă un alt fond social, generat de alte cauze, în alte condiţii. Noua arhitectură era tot un protest împotriva decorativismului, împotriva artei sentimentale, de budoar, împotriva rococoului. De data aceasta protesta însă noua clasă, burghezia franceză, care timp de un secol condamnase luxul şi risipa aristocraţiei, frivolitatea roco = coului rafinat şi decadent. În formele severe ale arhitecturii greceşti sau ale Romei republicane – „mama revoluţiei” –, burghezia găsise o armă împotriva aristocraţiei. Solemnitatea greoaie a colonadelor cu care se îmbrăcau edificiile publice ale noii puteri convenea burgheziei în ascensiune: inspira respect, confirma soliditatea şi permanenţa noilor instituţii. Noua arhitectură trebuia să fie simplă, clară, severă, de o formă riguroasă, impregnată de patos revoluţionar.

Era la modă toga romană, în care se drapau „tribunii incoruptibili” ai revoluţiei, rostindu-şi discursurile în stilul lui Cicero. împăratul se încorona cu fastul lui Caesar şi poza în chip de zeu antic. Noul clasicism găsea o sursă de inspiraţie inepuizabilă în monumentele antice proaspăt descoperite. Scoase din cenuşă în 1738 şi 1748, oraşele Herculanum şi Pompei stârniseră senzaţie; studiile lui *Winckelmann1* redeşteptaseră interesul pentru cunoaşterea lumii antice, descoperirile arheologice se înmulţiseră.

Şi, pe măsură ce noi opere erau descoperite, noi temple desenate şi relevate, pe măsură ce „culegerile de antichităţi” şi albumele de relevee se înmulţeau şi se răspândeau în întreaga Europă, se instaura o neputinţă

creatoare izvorâtă din credinţa că perfecţiunea atinsă de operele antice nu mai putea fi întrecută.

În acest secol al arheologiei, arhitecţii – cuprinşi parcă de un imens complex de inferioritate – deveniseră copişti şi imitatori. Spre deosebire de cei care, în „marele secol”, se numiseră „clasici” şi ridicaseră un Versailles original şi măreţ, arhitecţii secolului al XIX-lea construiau ridicole copii de temple antice, pastişe fără valoare. Se năştea un stil *Empire*[12], menit să glorifice faptele împăratului. *Lepbre* ridica în piaţa Vendôme *Coloana Austerlitz*, *Vignon* – *La Madeleine*, *Chalgrin* – *Arcul de triumf* din piaţa Jitoile, *Percier* şi *Fontaine* – *Arc du Carrousel*, toate copii ale unor monumente antice. Lipsite de logică constructivă, de funcţionalitate, de raţiune utilitară şi eficienţă economică, folosind colonadele ca îmbrăcăminte universală pentru orice fel de edificiu, noile monumente erau primele exemple ale unei arhitecturi de paradă care avea să domine tot secolul.

DE LA NEOCLASICISM LA ECLECTISM

Către mijlocul secolului, burghezia franceză, înscăunată definitiv la conducere, tot mai bogată şi mai puternică, înlocuind pretutindeni aristocraţia, prinsese gustul luxului, începând să admire ceea ce ieri critica cu asprime. Lipsită de rafinamentul aristocraţiei, noua clasă îşi crea un stil pe măsură, din ce în ce mai pompos, mai opulent, mai încărcat.

Conduşi de o Academie dogmatică, formaţi într-o şcoală de artă ruptă de viaţă şi de realitate, arhitecţii se complăceau într-o totală lipsă de principii.

---

1 Johann Joachim Winckelmann (1717—1768): scriitor şi arheolog german; autor al lucrării Istoria artei în antichitate (1764).

2 Stilul Empire a fost creat la începutul secolului al XIX-lea, în timpul imperiului lui Napoleon I (1804 — 1815); este caracterizat prin formele sale simple şi monumentale, inspirate din arhitectura antichităţii clasice, şi prin ornamentaţia imitînd decoraţia pompeiană şi pe cea egipteană.

Pentru prima oară în istorie, arhitectura nu încerca să rezolve problemele timpului ei cu mijloacele tehnice pe care le avea la dispoziţie, ci se mulţumea să copieze forme născute din necesităţi şi tehnici de mult dispărute.

Pentru a putea realiza o schimbare radicală a acestei situaţii ar fi trebuit ca arhitectura să se elibereze de dogmatismul sistemului ordinelor clasice1 pe care se sprijinea de peste două milenii şi care, după epoca gotică, începând cu Renaşterea, devenise principala ei metodă de compunere a edificiilor. Creat de greci, ordinul clasic fusese prelucrarea plastică, sculpturală, în piatră, a vechii structuri de lemn din care erau construite templele arhaice. El corespundea în linii mari sistemului constructiv folosit de greci, care nu cunoşteau bolta şi se limitau la stâlpi şi grinzi. Romanii fuseseră primii care, preluând ordinele de la greci, le folosiseră şi în scopuri pur decorative; la ei, adesea structura edificiilor construite din cărămidă sau a celor boltite nu mai avea legătură cu decorul exterior de piatră sau marmură. După interludiul gotic, Renaşterea adâncise ruptura dintre structură şi decor; multe dintre faţadele palatelor fuseseră scoase la concurs abia după ce construcţia lor fusese terminată.

Academismul pusese ordinele clasice la baza unui sistem de compoziţie dogmatic şi inflexibil, dar care, în felul său, avea o logică internă: după ce statornicise o dată pentru totdeauna că structura este subordonată formei, nu

se mai ocupase decât de stabilirea regulilor de compoziţie[34]. Deşi clădit pe un principiu fals, în urma unei îndelungate practici sistemul academic ajunsese la o anumită măiestrie, izbutind să dea edificiilor o ţinută şi arhitecţilor certitudini. A stăpâni sistemul ordinelor şi relaţiile metrice stabilite de el însemna a putea rezolva cu relativă uşurinţă orice dificultate, la fel cum în matematică o problemă poate fi rezolvată folosind o formulă cunoscută. A renunţa la sistemul ordinelor însemna a renunţa la aceste certitudini.

Epoca eclectică adusese conflictul la paroxism.

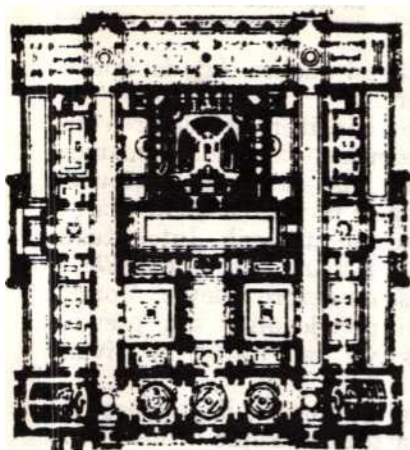
Arhitectura se afla într-un moment de răscruce – poate cel mai important din întreaga ei istorie –, dar arhitecţii nu-şi dădeau seama că problema nu mai consta în schimbarea stilului, ci în stabilirea unor noi baze principiale ale arhitecturii. Ei căutau formule noi fără să înţeleagă că nicio formulă nu mai era posibilă şi că ieşirea din criză nu se putea realiza decât într-un singur fel: întoarcerea la originea principiilor arhitecturale. Ei ar fi trebuit să procedeze la fel cum procedaseră grecii antici înainte de a inventa formele plastice în care îmbrăcaseră structura templelor: să pornească de la structura şi

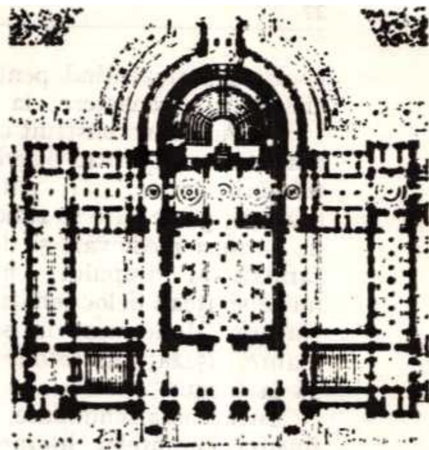
---

3 Ordinul clasic este un sistem structural şi decorativ inventat de arhitecţii Greciei antice, preluat de arhitecţii romani şi folosit apoi fără Întrerupere de toate stilurile arhitecturale tnceplnd cu cel al Renaşterii şi ter- minînd cu neoclasicismul şi eclectismul. Ordinul se compune din coloane şi anlablament, dimensiunile acestora (Înălţimi, grosimi, distanţe Intre coloane etc.) fiind determinate de un sistem modular riguros care pune toate elementele componente în raporturi precise. Celor trei ordine greceşti (doric, ionic, corintic) romanii le-au adăugat Încă două (toscan şi compozit).

4 în accepţiunea academică, a compune este arta de a realiza un ansamblu arhitectural unitar şi omogen prin gruparea părţilor ce au funcţiuni asemănătoare şi subordonarea lor unui element principal, care este centrul şi raţiunea de a fi a Întregii compoziţii. Arhitectura modernă a adus importante schimbări in modul de a gîndi compoziţia, eliberind-o dc principiile dogmatice academice.

tehnica existentă, de la cerinţele în dezvoltare ale societăţii în care trăiau şi să determine astfel un sistem plastic adecvat. În loc de aceasta, ei căutau mai





c — **Planuri pentru o academie de medicină premiate la Concursul pentru Grand-prix din 1885.**

departe noi „stiluri”. Deveniţi cunoscători savanţi ai arhitecturilor trecute, arhitecţii Europei îşi lărgeau repertoriul spicuind din *culegerile de monumente antice*, devenite cataloage de modele „pe gustul clientului”.

În jumătate de secol, stilul Empire revenise la curbele pe care le combătuse, la decoraţia pe care o condamnase, la bogăţia pe care o stigmatizase. Neoclasicismul se transforma în eclectism. După 30 – 40 de ani de vogă, doricul grec, stilul pompeian, paladianismul îşi dovediseră sterilitatea şi incapacitatea de a crea opere originale. Pornit dintr-o imitare a unei antichităţi prea puţin înţelese, din discuţii savante şi erudiţie de salon, neoclasicismul se dovedise mai mult imitator decât creator; el se stinsese pe nesimţite şi odată cu el dispăruse şi doctrina, cât de cât unitară, care-l condusese.

Ca urmare, arhitecţii fuseseră lăsaţi la libera lor fantezie şi totul devenise permis: copierea tuturor

stilurilor, pastişele cele mai servile laolaltă cu absurde combinaţii de epoci şi sisteme constructive, în numele unor „legi eterne ale frumosului”. Se teoretiza dreptul artistului de a-şi culege inspiraţia de oriunde. Arhitecţii la modă făceau „stil” la comandă, prezentând pentru aceeaşi clădire faţade gotice, clasice sau renaştere, la alegere.

În Parisul reconstruit cu vigoare inginerească de prefectul Haussmann apăreau biserici bizantine, catedrale romanice, primării gotice, gări palladiene, vile florentine, colonade greceşti, peste care se ridicau cupole în stil renaştere, alături de turnuri medievale şi de arcade în stil arab. Intelectualii rafinaţi ai timpului – notează *Bernard Champigneulle* – nu se simţeau deloc jenaţi să discute despre Adevăr, Morală, Natură, Modernism în saloane pseudogotice sau pseudomaure, aşezaţi în fotolii Louis XV sau întinşi pe divane „à la turque”.

În această schimbare, un rol important îl jucase şi influenţa curentelor literare şi artistice asupra arhitecturii. Romantismul determinase apariţia unor puternice tendinţe anticlasiciste şi antiraţionaliste; cuceriţi de moda romantică, arhitecţii căutau pitorescul şi exoticul, sublimul şi idealul; ei reînviau trecutul medieval, epoca marilor catedrale şi a stilului gotic; alteori se inspirau din creaţiile civilizaţiilor îndepărtate sau ale celor primitive. Totodată, romantismul accentuase individualismul şi vedetismul, tendinţa de exagerare a personalităţii şi de exprimare a „geniului” propriu. Arhitectul devenise un „artist” urmărind să-şi exprime eul în proiectul edificiului, aşa cum pictorul o făcea în tabloul său.

Era de fapt o urmare firească a lungului proces început încă în epoca Renaşterii; luptând pentru emanciparea artei lor, arhitecţii Renaşterii izbutiseră să ridice breasla meşteşugarilor din care făceau parte la rangul de „artă liberală”. Treptat, arhitectul se transformă în mod exclusiv într-un artist, uitând că la origini sarcina

sa fusese de*arhi tekton*, adică de *prim-constructor*. În secolul al XIX-lea, acest proces ajunsese la un punct critic; ruptura dintre arhitect şi constructor devenise totală şi aceasta fusese cauza principală a indiferenţei celui dintâi faţă de evoluţia mijloacelor tehnice. Arhitectul trăia într-un univers ireal, atemporal, un univers de forme create fie după regulile imuabile ale Academiei, fie după propria fantezie.

Arhitectura devenise anacronică nu numai pentru faptul că folosea stilurile unor epoci moarte, ci mai ales pentru că în secolul maşinilor şi al producţiei industriale continua să-şi conceapă edificiile ca înainte cu 2000 de ani şi să le execute cu aceleaşi mijloace tehnice – manuale şi meşteşugăreşti – împiedicând astfel progresul unei societăţi care avea nevoie de tot mai multe construcţii.

Se ajunsese la eclectism, care cucerise întreaga lume; un stil internaţional se instaura din America până în India. Marile capitale, în plină expansiune, se umpleau de colonade, cupole şi frontoane; tone de piatră luau forme lipsite de raţiune, logică şi sensibilitate, devenind decoruri teatrale, fără viaţă.

Biserica Sacré-Cœur din Paris, Palatul de justiţie din Bruxelles, monumentul lui Victor-Emanuel din Roma sau *Reichstagul din Berlin* sunt câteva dintr-o lungă suită de monumente hibride, care au rămas mărturia acestei epoci arhitecturale.

Lumea trăia sub domnia „pompierismului” şi a prostului gust, a emfazei grandilocvente. Secolul stilurilor se sfârşea într-o absenţă totală de stil.

3. TEHNICĂ ŞI RAŢIONALISM

Inginerii care au creat locomotivele nu s-au gândit să copieze diligenţele.

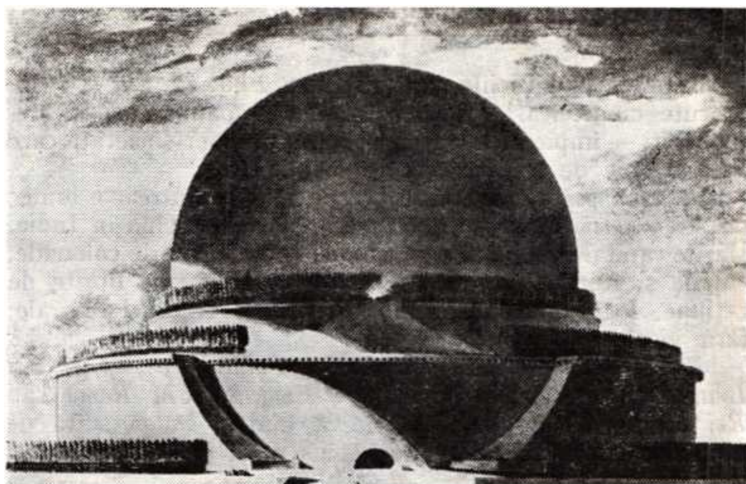
VIOLLET-LE-DUC

În haosul eclectic se făceau însă auzite şi glasurile lucide ale câtorva arhitecţi ce priveau cu realism epoca lor

şi dezvoltarea tehnicii şi industriei, care înţelegeau schimbările profunde ce se petreceau în toate domeniile şi în primul rând în viaţa de zi cu zi a contemporanilor.

Arhitecţii raţionalişti legau dezvoltarea viitoare a arhitecturii de tehnica fierului, pe atunci în plin avânt, preconizând soluţii menite să ducă la satisfacerea necesităţilor unei lumi în plină efervescenţă tehnologică.

Premisele unei gândiri raţionaliste fuseseră puse încă din secolul precedent. Influenţat de raţionalismul filosofic al epocii sale, *M.A. Laugier* într-un *Eseu asupra arhitecturii*



E. LOUIS BOULEE. Proiect pentru un monument în memoria lui Newton (1784).

publicat în 1752, cerea simplificarea şi clarificarea formelor arhitecturale, aducerea lor la puritatea formelor geometrice elementare. După jumătate de secol, proiectele neconformiste şi vizionare ale lui *E.L. Bouttee* sau *Claude Nicolas Ledonx* realizau această geometrizare a arhitecturii care o apropia de cuceririle ştiinţifice ale epocii.

Simbolismul arhitectural al lui Ledoux, geometrismul său care despuia arhitectura până la simplitatea formelor

ei de bază – cub, cilindru, Sieră –, utopismul său în căutare de forme ideale ni-l arată ca pe un vizionar, ca pe un precursor îndepărtat al limbajului plastic al arhitecturii moderne. Ideile sale – expuse într-un tratat publicat în 1804 – *Despre arhitectură considerată din punctul de vedere al artelor, al obiceiurilor şi al legislaţiei* – rămân însă izolate şi fără urmări imediate.

În 1805, un elev al lui Boullee, *J.N.L. Durând*, proclama în cursurile sale de la fâcole polytechnique că „adevărata frumuseţe ia naştere din modul fericit în care sunt dispuse încăperile în plan”. Era prima manifestare a raţionalismului funcţionalist care avea să caracterizeze Şcoala politehnică, în totală opoziţie cu principiile neoclasiciste, formale, profesate la ficole des Beaux-Arts.

În 1816, arhitectul *Jean-Baptiste Rondelet*, într-o *Conferinţă la deschiderea cursului de construcţii la Şcoala specială de arhitectură*, afirma că metodele de construcţie trebuie să aibă o influenţă hotărâtoare în proiecte, combătând astfel expresia favorită de la cole des Beaux-Arts: „vom vedea pe urmă cum se poate executa”.

Un rol deosebit de important în această luptă avea să-l joace la mijlocul secolului Henri Labrouste, precursor al funcţionalismului, mare arhitect şi în acelaşi timp mare constructor.

Adversar al Academiei şi al învăţământului osificat de la Beaux-Arts – pe care-l considera „prost organizat, lipsit de interes, cu elevi lipsiţi de entuziasm pentru nişte programe care ar pune în dificultate pe înşişi conducătorii atelierelor” – Labrouste îşi deschidea în 1830 un atelier propriu, bazat pe un program de predare raţionalist. El încerca să-şi reînveţe elevii arta de a construi, afirmând totodată că „forma trebuie să fie totdeauna potrivită funcţiunii căreia i-a fost destinată”.

Rezultatul neconformismului său fusese lipsa de comenzi; doisprezece ani trebuie să aştepte până s-o

primească, în sfârşit, pe cea dintâi: *Biblioteca* S-*te Genevibve* din Paris. Construită în perioada 1843 – 1850, noua bibliotecă avea o structură de fier, de la fundaţii şi până la acoperiş. Spre stupefacţia contemporanilor, el lăsase această structură aparentă în interior, combinând-o cu pilaştri de piatră şi izbutind să reducă la minimum punctele de sprijin ale sălii de lectură.

Datorită reuşitei excepţionale a acestei lucrări, primise apoi însărcinarea de a proiecta *Biblioteca Naţională*, care avea să devină capodopera sa.

Începută în 1858, noua bibliotecă prezenta un program cu totul deosebit de cel al vechilor biblioteci publice, în care rafturile cu cărţi se găseau chiar în sala de lectură. Rapida creştere a producţiei editoriale făcuse necesară despărţirea celor două funcţiuni şi crearea unui mare depozit de cărţi; acest depozit devenea centrul întregii compoziţii şi prilejuia lui Labrouste rezolvarea funcţională şi eficientă a unei probleme noi.

Soluţiile date erau neobişnuite încă, anticipând cu mult epoca sa: folosirea grilelor de fontă la pardoseli (pentru a asigura luminarea celor cinci niveluri de sus până jos), a scărilor şi a pasărelelor (pentru uşurarea circulaţiei) reprezentau noutăţi pentru contemporani; în sala de lectură, coloanele subţiri de fontă reduceau spaţiul ocupat altă dată de elementele de susţinere masive, executate din piatră; depozitul, lipsit complet de orice ornament (pentru că nu trebuia văzut de public şi deci se putea lipsi de „artă”), era despărţit de sala de lectură printr-un imens perete de sticlă; sala de lectură – luminată printr-un ingenios sistem de cupole cu nervuri de fier, acoperite cu sticlă – reuşea să închidă, printr-o structură uşoară, un spaţiu enorm. Pentru prima oară în acest secol, necesităţi noi erau soluţionate cu mijloace noi.

Siegfried Giedion nu ezită să numească această operă „capella Pazzi a secolului al XIX-lea”.

Ea demonstra în mod strălucit contemporanilor ce mult se putea realiza dacă se unea o teorie raţionalistă a arhitecturii cu posibilităţile uriaşe ale unei industrii în plin avânt.

Această industrie – care mâna societatea înainte fără răgaz – se baza pe tehnică şi pe maşini, pe tot mai multe maşini, inventate de ingineri iscusiţi sau numai de simpli mecanici care învăţau din eşecuri şi experimentau mereu noi şi noi mecanisme.

La începutul secolului, locomotiva lui Trevithick şi Vivian trăgea vagoane pe o cale ferată lungă doar de 15 km (1804); Stephenson (1822) şi Séguin (1827) o perfecţionau şi căile ferate (cărora „savanţii" le prevesteau un rapid dezastru) începeau cucerirea spaţiului terestru. Războiul de ţesut al lui Jacquard (1805), secerătoarea lui McCormick, maşina de cusut a lui Thimonnier (1830), motorul electric al lui Dai Negro (1831) transformau manufacturile în industrii; piaţa era asaltată de mărfuri tot mai multe şi mai ieftine; agricultura se mecaniza. Începeau să fie necesare tipuri noi de construcţii, cu deschideri uriaşe, care aveau programe neuzitate până atunci şi care nu puteau fi realizate decât cu mijloace tehnice avansate: poduri tot mai mari, cerute de dezvoltarea rapidă a căilor ferate, fabrici imense permiţând instalarea noilor maşini, depozite şi docuri pentru stocarea mărfurilor, magazine universale pentru desfacerea lor, hale alimentare pentru hrănirea populaţiei marilor oraşe în permanentă creştere.

IMENSE HALE DE FIER ŞI STICLĂ

Industria furniza două materiale ideale pentru noile construcţii; fierul şi sticla.

Construcţia din fier făcuse progrese spectaculoase odată cu dezvoltarea rapidă a metalurgiei, în special în Anglia, datorită folosirii cărbunelui de piatră şi a cuptoarelor de pudlaj (1784). La mijlocul secolului, această dezvoltare căpătase un ritm rapid şi proporţii uriaşe.

Fuseseră inventate convertizorul Bessemer (1855) şi cuptorul înalt cu preîncălzire (1860); oţelul şi profilele laminate intrau în uzul curent (1862), iar aliajele de oţel şi crom, precum şi nichelajul (1870) îmbunătăţeau calitatea construcţiilor metalice.

Fierul apărea tuturor ca materialul viitorului. Ce progres faţă de greoaia zidărie de piatră, faţă de bolţile de cărămidă, faţă de grinzile de lemn cu deschideri limitate folosite la şarpante, faţă de cantităţile enorme de materiale ce se cereau puse în joc pentru a obţine rezultate minore!

Uşor, rezistent, maleabil, lesne de prelucrat în fabrici în elemente standardizate, lesne de montat pe şantier, fierul ajunsese să acopere spaţii tot mai mari cu minimum de material.

Într-un singur secol se ajunsese la construcţii cu dimensiuni uriaşe. Dacă în 1779 primul pod de fier, construit la *Sevem*, nu depăşea 31 m, în 1796 podul peste *Sunderland* ajunsese la 72 m deschidere, iar cel proiectat peste *Tatnisa* în 1801 urma să acopere o deschidere de 183 m. Principiul podului suspendat (*Tournon*, 1824) ducea mai târziu la rezultate spectaculoase: podul de la *Niagara* (1861) şi cel de la *Brooklyn* (1868). *Stephenson* arunca peste strâmtoarea

Menai un pod de 142 m, iar *Brunei*, peste râul *Avon* (1836) unul cu deschiderea de 214 m.

De la poduri, fierul trecuse la şarpante. *Victor Louis* realizase din fier, încă în 1786, acoperişul *Teatrului de varietăţi din Paris*. În 1811, parizienii puteau să admire *„Halle du ble"*, reconstruită cu nervuri de fier de arhitectul *Belanger*.

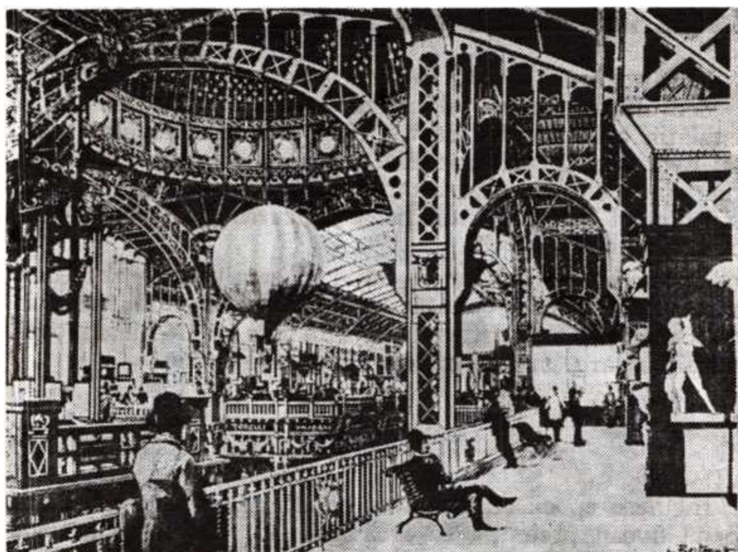
Arhitectura de fier făcea un pas înainte odată cu dezvoltarea industriei sticlei. Combinarea fierului cu sticla dădea posibilitatea unei luminări masive a spaţiilor interioare, cu rezultate arhitecturale surprinzătoare.

În *Galerie d'Orléans* realizată la 1831 în cadrul lui *Palais Royal*, *Pierre Fontaine* crea, deasupra unui cadru arhitectural clasic, o mare boltă cilindrică executată din fier şi sticlă prin care lumina pătrundea în voie, dând privitorilor senzaţia de spaţiu deschis, dar ferit de intemperii.

Limitată la acoperiş în *Galerie d'Orléans*, această eliberare a spaţiului arhitectural avea să fie totală la *Crystal Palace din Londra*, construcţie devenită curând celebră. Construcţie uriaşă – acoperea o suprafaţă de 72.000 m^2 – din fier şi sticlă, ridicată în câteva luni pentru a adăposti *Expoziţia universală de la Londra* din 1851, *Crystal Palace* închidea un volum uriaş cu elemente de fier atât de subţiri încât, practic, senzaţia de închidere era anulată, iar spaţiul exterior şi cel interior se contopeau în lumină.

Autorul ei, *Joseph Paxton* avusese ideea simplă de a standardiza elementele de construcţie în funcţie de dimensiunile plăcilor de sticlă furnizate de industrie. Cu un număr mic de elemente, cu mijloace modeste (cea mai mare deschidere era doar de 22 m) el ridicase un fel de seră uriaşă, care produsese o impresie uluitoare. Un contemporan, citat de Giedion, scria: „Putem observa o reţea fină de linii, fără să dispunem de un mijloc cu ajutorul căruia să putem aprecia distanţa de la ochi până la ele şi adevăratele lor dimensiuni. Pereţii laterali sunt prea îndepărtaţi pentru a fi îmbrăţişaţi dintr-o singură privire… Ochiul străbate o perspectivă fără de sfârşit, care se pierde la orizont. Grinzile de fier se succed la intervale mari, apoi se adună tot mai des, până când sunt întrerupte de o fâşie orbitoare de lumină – transeptul[5] – care

5 Transept: parte a catedralei gotice, situată în faţa corului, dispusă transversal faţă de nava principală.



Palatul Artelor şi al Industriei la Expoziţia universală de la Paris (1889). Vezi planşa I, 5.

se dizolvă într-un fundal îndepărtat, unde fiecare element natural se pierde în atmosferă. Spectacolul, incomparabil, e demn de Ţara Zânelor. Este visul unei nopţi de vară, văzut în lumina clară a miezului de zi”.

În sfârşit, fierul repurta victoria deplină şi dădea măsura integrală a posibilităţilor sale cu prilejul *Expoziţiei universale de la Paris* din 1889.

Un arhitect şi un inginer (faptul lua valoare de simbol), *Ferdinand Dutert* şi *Contamin*, ridicau o construcţie neobişnuită prin dimensiunile şi concepţia ei îndrăzneaţă: *Galerie des machines*. Cu cei 420 m lungime, 45 m înălţime şi 115 m deschidere, era cea mai mare construcţie de fier ridicată vreodată, iar arcele cu trei articulaţii, care se subţiau la partea inferioară, păreau că desfid legile de echilibru cu care ochiul se obişnuise de milenii.

În acelaşi timp, *Gustave Eiffel* ridica tumul care avea să fie mult timp cea mai înaltă construcţie din lume, ca un

omagiu adus tehnicii, calculului şi îndrăznelii oamenilor de voinţă şi acţiune care erau inginerii secolului al XIX-lea.

Marile expoziţii internaţionale jucau un rol însemnat în dezvoltarea industrială. Confruntarea noilor maşini şi instalaţii, a invenţiilor de tot felul şi a tehnologiilor celor mai avansate pe plan mondial permitea alegerea celor mai bune dintre ele şi aplicarea rapidă în practică a descoperirilor ştiinţifice şi tehnice; emulaţia şi concurenţa lărgeau necontenit gândirea tehnică.

Expoziţiile – care de la mijlocul secolului se succedau cu mare frecvenţă – puneau constructorilor probleme noi: spaţii mari de acoperit, suprafeţe imense de luminat, construcţii uşoare, montaj rapid, rezistenţă la foc.

INGINERI ŞI ARHITECŢI

Inginerii epocii erau mult superiori arhitecţilor eclectici. Ei nu aveau pretenţia să facă artă, ci să rezolve perfect problemele utilitare ridicate de o societate în plină industrializare. Ei le rezolvau rapid şi fără acele adaosuri fals „estetice” care făceau din arhitectură o artă moartă.

Tocmai această lipsă de „artă” – artă înţeleasă în accepţiunea academică – făcea ca uimitoarele lor construcţii să aibă graţia şi eleganţa firească a structurilor naturale, ascultând doar de rigoarea formulelor matematice.

Arhitecţii nu vedeau în fier decât un material care putea fi folosit pentru a mări deschiderile, pentru a întări rezistenţa construcţiilor, pentru a înlocui lemnul, dar nicidecum pentru a crea o arhitectură. Labrouste folosise fierul în mod strălucit, dar arhitectura sa funcţională era învăluită încă în forme clasice. *Crystal Palace*, această mare seră, nici nu avea propriu-zis arhitectură, iar *Galerie des machines*, o capodoperă a artei inginereşti, fusese considerată ca o construcţie utilitară reuşită – şi atât.

Aceiaşi oameni care puneau pe ingineri să construiască poduri uriaşe, fabrici şi hale de expoziţie

imense, apelau la arhitecţi pentru a proiecta şi împodobi „artistic”, în „stil”, clădirile oficiale, muzeele, teatrele sau propriile locuinţe.

Industria era una, gustul estetic alta. Acest gust impunea industriei să producă în serie coloane din fontă decorate cu capiteluri în cele mai diverse stiluri. Nu industria dicta această modă, ci estetica conservatoare a unei societăţi parvenite.

Arhitecţii, sclavi ai sistemului de dogme clasice, trăind într-un univers de forme istorice, nu ştiau să deducă din noile tehnici şi materiale forme noi. Noile structuri nu trezeau la viaţă un stil nou. Şi asta nu pentru că n-ar fi existat voinţa şi chiar argumentele teoretice ale unor arhitecţi proeminenţi în favoarea creării unui stil nou, al fierului. Astfel, *Viollet-le-Duc*, adept convins al noilor tehnici şi materiale, afirma în 1863:

„Posedăm azi resurse imense furnizate de industrie şi transporturi lesnicioase, şi în loc să ne servim de aceste mijloace pentru a crea forme proprii timpului şi civilizaţiei noastre, ne silim să ascundem aceste materiale sub o arhitectură împrumutată din alte timpuri... Avem în mână un material preţios de construcţie: fierul, fie turnat, fie forjat... Astăzi nu mai este posibil să nu ţinem seama de acest element energic pe care industria ni-l furnizează ieftin şi în cantităţi necunoscute până acum. Trebuie să ne gândim să punem mijloacele noastre de construcţie în concordanţă cu acest nou material... Este însă limpede că, folosind acest material, este necesar să-i dăm formele care-i convin; ar fi ridicol, de exemplu, să figurăm din fontă coloane cu diametrul celor din piatră.

Inginerii noştri, în marile lor lucrări de poduri, au păşit cu hotărâre pe un drum nou, dar arhitecţii nu fac decât să aplice cu timiditate noile mijloace la formele vechi. În mijlocul unei societăţi în care totul se transformă cu o rapiditate prodigioasă, ei singuri – preoţi ai unor

dogme sacre – neagă mişcarea prin operele lor”.

Dar majoritatea arhitecţilor împărtăşeau părerea opusă, exprimată limpede de Garnier: „Nu voi înceta să repet că deşi folosirea fierului este aproape nelimitată în ceea ce priveşte construcţia raţională, el îşi are limitele sale în ceea ce priveşte latura arhitecturală... şi în ceea ce priveşte crearea unui stil; este o iluzie să crezi că arta îl urmează”.

Pentru Gamier, ca şi pentru majoritatea arhitecţilor timpului, arhitectura însemna în primul rând zidul de piatră şi golurile, bine proporţionate, tăiate în el. O spunea la fel de limpede într-un articol intitulat *Pietrele*: „Piatra constituie punctul de plecare natural şi raţional al artei de a construi; proprietăţile pietrei constituie baza arhitecturii”.

Atât de puternică era această concepţie, încât – numai un deceniu după Expoziţia din 1889, care consacrase victoria fierului fii marile construcţii – acesta avea să fie abandonat de arhitectură. Expoziţia din 1900 era realizată din ipsos şi paiantă, cu o frenezie decorativă de cel mai prost gust.

Încet, încet, o prăpastie se săpase între gândirea arhitecturală şi cea tehnică, între aspectul estetic şi structura construcţiei. În Franţa, înfiinţarea Şcolii politehnice (1794) şi a Şcolii de arte şi meserii (1798) consfinţise despărţirea arhitectului de constructor. Această despărţire – extinsă prin sistemul de învăţământ în întreaga Europă – făcuse ca la mijlocul secolului, drumurile arhitecţilor şi inginerilor să fie divergente. Pe de o parte arhitecţii, legaţi prin mii de fire de Academie, de Şcoală, de Saloane cu juriile lor intransigente şi obtuze, de comenzile oficiale – care însemnau avere şi glorie – practicau cu fervoare o artă bazată pe dogmele academice şi pe arsenalul de forme învechite ale stilurilor istorice. Pe de alta, constructorii şi inginerii care, legaţi de tehnică şi

de ştiinţă, de materiale şi de calculul rezistenţei, de noile programe utilitare, experimentau noi sisteme, creau noi structuri şi ridicau construcţii uriaşe în care domneau logica şi raţiunea, calculul matematic şi simplitatea formelor eliberate de plaga decorativismului.

În faţa noilor construcţii, lumea arhitecturală era divizată în două curente de idei: un curent, majoritar, care considera realizările inginereşti ca simple construcţii utilitare în afara arhitecturii; un curent, minoritar, care îşi spunea raţionalist şi care voia să-l lege din nou pe arhitect de constructor, care căuta pentru necesităţile contemporane rezolvări contemporane şi care începuse să ridice problemele fundamentale ale viitoarei revoluţii arhitecturale: relaţia dintre funcţiune şi formă, dintre tehnică şi arhitectură, dintre materiale şi structură, dintre structură şi stil.

Cel care a încercat, primul, să construiască un fundament teoretic arhitecturii secolului al XIX-lea şi să trezească conştiinţa adormită a contemporanilor a fost *Viollet-le-Duc*.

Lucru paradoxal, acest propovăduitor al arhitecturii viitorului era un erudit cercetător al arhitecturii trecutului;

medievist cu autoritate, el restaura monumentele Franţei cu o pasiune ce-l făcea să depăşească atât spiritul epocii cât şi adevărul istoric. Criticabil în restaurările sale, contradictoriu în opera sa construită, el este logic, raţional şi consecvent în opera sa teoretică, care rămâne cea mai importantă contribuţie a secolului al XIX-lea la definirea unor noi principii arhitecturale.

4. UN ARHITECT CARTEZIAN ÎN MIJLOCUL SECOLULUI AL XIX-LEA:

VIOLLET-LE-DUC

Arhitectura, această creaţie umană, nu este de fapt altceva decât aplicarea unor principii care sunt născute în afara noastră şi pe care noi ni le însuşim prin observaţie.

Forţa de atracţie terestră există; noi am dedus pe baza ci statica. Întreaga geometrie exista în ordinea universală, noi i-am observat legile şi le aplicăm.

VIOLLET-LE-DUC

În anul 1863, studenţii uneia din cele mai conservatoare şcoli de arhitectură din Europa – École des Beaux-Arts din Paris – aveau un subiect de distracţie rar întâlnit: cursurile de estetică ţinute de un autodidact ajuns la catedra unei şcoli pe care o combătea de 20 de ani.

„Secolul al XIX-lea este condamnat să se sfârşească fără să fi avut o arhitectură a sa? Această epocă atât de fertilă în descoperiri, care vădeşte o mare putere vitală, nu va transmite posterităţii decât pastişe sau opere hibride, fără caracter, imposibil de clasat?” – se întreba Viollet-le-Duc, în timp ce asistenţa, ostilă, mieuna batjocoritor, în spiritul celor mai bune „tradiţii” ale Şcolii. „Artele sunt bolnave, arhitectura moare în mijlocul prosperităţii. continua netulburat profesorul de estetică, în mijlocul vacarmului provocat de studenţi, aflaţi sub influenţa ideilor pontifilor Şcolii şi, în special, ale lui Ingres.

Era anul 1863, în care *Édouard Manei*, expunând la „Salonul refuzaţilor” tabloul *Dejeuner sur l herbe* (Dejun la iarbă verde), scandalizase burghezia, iar critica oficială îl acoperise de injurii. Viollet-le-Duc se afla în bună companie!

Născut în 1814 la Paris, fiu al unui conservator al reşedinţelor regale. *Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc* crescuse într-un mediu romantic, pasionat de arheologie şi de cultură antică şi medievală, sub influenţa unor străluciţi literaţi şi istorici ca M6 rimbe, R & nusat, Mignet şi, în special, a unchiului său, criticul Étienne Delăcluze.

În 1830, refuzând să intre la École des Beaux-Arts, studiază în atelierul lui *Achile Leclerc* şi se consacră apoi unei intense activităţi de desenator, devenind cunoscut prin precizia, meticulozitatea şi eleganţa desenelor sale.

Timp de cinci ani, între 1832 şi 1837, se dedică studiilor arheologice şi geologice, lărgindu-şi orizontul prin numeroase călătorii în Spania, Italia şi prin oraşele istorice ale Franţei. El îşi concentrează studiile asupra epocii medievale, însoţindu-l pe Mărimbe în diverse călătorii pentru stabilirea unui inventar al monumentelor istorice din Franţa: Chartres, Amiens, Reims, Toulouse. Rezultatul acestor studii este un monument de erudiţie, dovadă a seriozităţii şi competenţei sale medievistice: *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XI-e au XVI-e siècle*, lucrare apărută în anii 1854 – 1869.

Activitatea sa de restaurator este prodigioasă: *Biserica Madeleine din Vezelay, Sainte Chapelle şi Neutre Dame din Paris, Castelul Pierrefonds, Cetatea Carcassonne, Catedrala din Lausanne* etc.

El visează să dea monumentelor restaurate înfăţişarea lor originală. „Mai gotic decât goticii înşişi" – cum îl caracterizează *Gromort* – el nu ezită să „corecteze" monumentele medievale, atunci când consideră că meşterii marilor catedrale... au greşit. Astfel, numeroase travee ale catedralei Notre Dame din Paris sunt demolate pentru a da edificiului o simetrie şi o omogenitate la care vechii meşteri nu se gândiseră, nici n-o voiseră. *Castelul Pierrefonds*, restaurat şi restituit cu multă minuţiozitate până la cel mai mic detaliu, devine o „compoziţie" proprie „în stil medieval" şi se transformă într-un decor de teatru.

Cunoscând la perfecţie evul mediu şi arhitectura gotică, restauratorul rămâne însă insensibil la spiritul epocii, la graţia naturală, spontană, necăutată, a monumentelor gotice; perfecţionându-le, omogenizându-le, simetrizându-le, el le răpeşte capacitatea emotivă; înnoindu-le, le omoară.

Monumentele medievale ale Franţei, marile catedrale în special, erau minuni de eleganţă şi echilibru. Viollet-le-Duc era îndrăgostit ca toţi romanticii de această epocă

strălucită din istoria Franţei, „când catedralele erau albe”. Studiind cu pasiune dar şi idealizând în bună măsură această arhitectură îndrăzneaţă, el ajunge la convingerea că atât concepţia ei generală cât şi modul de punere în echilibru reprezintă un sistem de o raţionalitate desăvârşită. Totul îi pare logic, raţional şi indispensabil în această arhitectură: dinamismul şi elasticitatea structurii, jocul forţelor care se echilibrează prin arc-butanţi tocmai în punctele de rupere, sistemul de nervuri care par a susţine bolţile, decoraţia strâns legată de structură.

El crede a fi descoperit, ca rezultat al acestui studiu, legi valabile şi pentru epoca sa, şi dezvoltă o teorie a arhitecturii bazată pe ideea că „orice arhitectură îşi are originea în structură”. Aceasta era ideea centrală a cursului de estetică pe care încerca în 1863 să-l predea la ficole des Beaux-Arts, citadela academismului. împiedicat de cabala profesorilor şi studenţilor să-şi ţină cursul, silit să demisioneze pentru a ceda locul său lui Taine, el îşi publică prelegerile în două volume, sub titlul *Entretiens sur l’architecture*.

Această lucrare – actul de naştere al raţionalismului şi funcţionalismului contemporan – a fost hrana spirituală a multor generaţii de arhitecţi. Tradusă în 1875 în America, în 1877 în Anglia, răspândită în toată Europa, ea a furnizat principalele argumente teoretice arhitecţilor dornici să iasă din criza academică şi eclectică. Astăzi încă, după un secol, unele din ideile sale apar de o actualitate surprinzătoare; multe din acestea fac definitiv parte din patrimoniul gândirii arhitecturale contemporane, deşi, filtrate prin teoriile arhitecturale dezvoltate după el, adevărata lor origine s-a uitat.

În mijlocul unui secol haotic, în care arhitectura părea a-şi fi pierdut busola, Viollet-le-Duc încerca să definească principiile unei arhitecturi eliberate de tirania arheologismului şi a formelor „istorice”, pentru a exprima

exclusiv epoca sa, cu necesităţile şi formele sale de viaţă, care evoluau rapid în timp ce gusturile şi estetica rămâneau în urmă.

„ENTRETIENS SUR ÎL ARCHITECTURE”.

Cartea lui Viollet-le-Duc – apărută în 1863 (primul volum) şi în 1872 (volumul al doilea) – începe printr-o critică hotărâtă a arhitecturii eclectice:

„Boala de care arta arhitecturii pare atinsă dăinuie de mult;...am văzut-o progresând din secolul al XVI-lea până în epoca noastră, din momentul în care, după un studiu foarte superficial al arhitecturii antice a Romei... a dispărut preocuparea de a uni, înainte de orice, forma cu necesităţile şi cu mijloacele de construcţie. Proiectele prezintă amestecul cel mai bizar de stiluri, de mode, de epoci şi de mijloace, fără însă a prezenta vreodată cel mai mic semn de originalitate”.

Folosind analiza istorică, Viollet-le-Duc combate principalul argument folosit de adepţii arhitecturii eclectice: necesitatea menţinerii tradiţiei arhitecturale şi, deci, a stilurilor istorice: „În studiul artelor trecutului – spunea el – trebuie să despărţim în mod absolut forma care este doar aparenţa unei tradiţii – forma neraţionată – de forma care este expresia imediată a unei necesităţi, a stării unei societăţi; rezultate practice pot fi obţinute nu prin imitarea formei, ci prin studierea acestei societăţi şi prin înţelegerea modului în care ea a aplicat un principiu”.

Forma arhitecturală care nu corespunde unei necesităţi sociale a epocii este deci o formă neraţionată, rezultată nu dintr-un proces de gândire, ci dintr-o imitare mecanică a unor forme anterioare; această formă – susţine Viollet-le-Duc – nu trebuie imitată, pentru că ea este expresia unor necesităţi trecute, moarte. Orice arhitectură se naşte din necesităţile şi obiceiurile unei societăţi anumite, căreia nu i se poate impune o formă arhitecturală doar pentru că ea reprezintă tradiţia. Obiceiurile,

moravurile, concepţiile, necesităţile materiale şi cele spirituale ale societăţii se schimbă necontenit; prin urmare, afirmă el, formele arhitecturale trebuie să varieze la infinit. Analizând, de exemplu, arta greacă, Viollet-le-Duc scrie:

„Grecii sunt primii care au introdus în arta arhitecturii spiritul de cercetare, logica şi raţionamentul, superioare tradiţiei. Făcând să predomine principiile asupra formei şi chiar supunând forma acestor principii, ei ne arată drumul; cu cât suntem mai încântaţi văzând în ce măsură ruinele Acropolei de la Atena sunt expresia vie a civilizaţiei ateniene din timpul lui Pericle, cu atât mai puţin vom încerca să imităm formele acestor ruine, pentru că starea noastră socială şi obiceiurile noastre... diferă în mod esenţial de starea socială şi de obiceiurile contemporanilor lui Socrate”.

Pentru a-şi putea fixa principiile, Viollet-le-Duc simte necesitatea de a redefini principalele noţiuni ale arhitecturi şi în primul rând, însuşi *conceptul de arhitectură*. Pentru prima dată după multe decenii, arhitectura era definită prin prisma unei concepţii raţionaliste:

„Arta este forma dată unei gândiri (subl. n.) şi artistul – cel care, creând această formă, răspândeşte prin ea gândirea sa oamenilor. Pentru arhitect, arta este expresia sensibilă, vizibilă pentru toţi, a unei necesităţi satisfăcute (subl. n.).

Arhitectura este, împreună cu muzica, una din formele artei în care facultăţile creatoare ale omului se dezvoltă cel mai independent. Într-adevăr, nu este vorba de a se găsi inspiraţia în obiectele naturale, ci de a urma legi stabilite în vederea satisfacerii anumitor necesităţi. Cine întocmeşte aceste legi? Raţiunea umană, facultatea de a raţiona” (subl. n.).

A afirma că arhitectura este expresia sensibilă a unei

necesităţi satisfăcute, că satisfacerea acestei necesităţi este supusă unor legi descoperite de raţiunea umană constituia o mare îndrăzneală într-o epocă în care satisfacerea cerinţelor sociale era ignorată în numele „principiilor eterne ale frumosului”.

Şi tocmai aceasta susţinea Viollet-le-Duc: că nu există „principii eterne”, independente, ale formei. De vreme ce formele arhitecturale evoluează, se transformă, se schimbă în timp după necesităţile, gusturile, tehnicile constructive sau concepţiile estetice ale societăţii, aceasta însemna că „principiile eterne” nu sunt nici „eterne” şi nici „principii”, ci dogme instaurate de un academism neputincios. Punând pe primul plan satisfacerea necesităţilor sociale, considerând drept criteriu suprem al arhitecturii nu modul în care au fost îndeplinite cerinţele formale, ci în primul rând cele materiale – pe care le consideră definitorii – Viollet-le-Duc face un pas hotărâtor pentru îndreptarea gândirii arhitecturale pe un drum nou şi elaborarea unei noi teorii arhitecturale, opusă academismului.

Era însă această teorie suficient de cuprinzătoare pentru o înţelegere mai deplină, multilaterală, a fenomenului arhitectural?

Din păcate, pornind de la premisa justă că arhitectura satisface necesităţi sociale pe baza unor legi stabilite de raţiunea umană, el ajunge la concluzii unilaterale, din cauza absolutizării raţionalismului.

Pentru Viollet-le-Duc constituie un adevăr de nezdruncinat faptul că „orice arhitectură îşi are originea în structură şi prima condiţie pe care trebuie s-o îndeplinească este de a pune forma sa aparentă în acord cu această structură”, în jurul acestei concepţii gravitează toate argumentele şi demonstraţiile sale, sprijinite din nou pe exemple istorice:

„Ordinele de arhitectură inventate de greci erau însăşi structura; în ordinele lor exista doar un singur mod

de structură. Structura construcţiilor greceşti şi aparenţa lor erau strâns unite. Nu putem despuia un monument grec de ordinul care constituie principala sa decoraţie, fără a distruge însuşi monumentul… Ordinele greceşti nu sunt decât structura căreia i s-a dat cea mai bună formă aparentă conform funcţiunii sale” (subl. n.).

Pentru Viollet-le-Duc, forma arhitecturală nu poate fi în niciun caz produsul gratuit al fanteziei arhitectului; el combate ceea ce îi pare a fi cea mai importantă cauză a decadenţei arhitecturale a secolului său: subiectivismul artistic. El luptă, pe de o parte, împotriva dogmatismului subiectiv al Academiei, care statuase o dată pentru totdeauna că forma arhitecturală este determinantă, funcţiunile trebuind să se încadreze în această formă, iar constructorul să găsească metodele pentru a o executa; pe de altă parte, împotriva arbitrarului haotic al eclecticilor, care teoretizau libertatea de a se inspira din orice stil al trecutului, după fantezia şi capriciul fiecăruia.

Luptând împotriva acestui subiectivism care punea accentul exclusiv pe latura artistică a arhitecturii, Viollet-le-Duc exagera în sensul opus, reducând arhitectura la „aplicarea unor principii existente în natură”, identificând-o cu statica şi cu geometria. Rezulta o subapreciere a arhitecturii ca act de creaţie, o sărăcire a noţiunii care îl împiedica să înţeleagă natura şi specificul fenomenului, mecanismul complex de formare şi diferenţiere a stilurilor, determinantele estetice şi rolul emoţional al formelor arhitecturale.

Concluzia acestui sistem teoretic apărea ca într-o demonstraţie matematică, fiind grevată, ca şi la unii dintre succesorii săi, de un anumit mecanicism:

„… Forma nu este rezultatul unui capriciu, pentru că ea nu este decât expresia – decorată dacă vreţi – a structurii; eu nu pot da regulile care au fost impuse formei, pentru că însăşi calitatea specifică a acestei forme este de

a se supune tuturor necesităţilor structurii (subl. n.); daţi-mi o structură, voi găsi în mod firesc formele care trebuie să rezulte; dar dacă schimbaţi structura, va trebui să schimb şi formele”.

Considerând forma ca o rezultantă directă a structurii, Viollet-le-Duc simplifica fenomenul complex al genezei expresiei arhitecturale, reducând procesul de creaţie la un fel de rezolvare a unei ecuaţii matematice.

Formele arhitecturale nu rezultă însă „în mod firesc” din structură, după cum nici structura nu rezultă „în mod firesc” din tehnică sau din modul de construcţie. Alături de factorii sociali, economici, funcţionali sau constructivi, factorii estetici intervin chiar de la începutul procesului de creaţie arhitecturală; fiind legaţi de structura psihică a popoarelor, de atitudinea specifică faţă de realitate şi faţă de frumos a oamenilor, de tradiţii caracteristice dezvoltate de-a lungul istoriei, factorii estetici joacă un rol important în determinarea formelor şi alegerea soluţiilor plastice arhitecturale. Istoria arhitecturii dovedeşte că aceşti factori au determinat, alături de cei strict materiali, diferenţierile stilistice, numai astfel explicându-se de ce aceeaşi structură a putut da naştere la forme arhitecturale diferite, de ce arhitectura fiecărui popor, a fiecărui artist îşi are specificul său.

Chiar şi geneza formelor structurale stă într-o oarecare măsură sub semnul creaţiei artistice. Unul din cei mai mari constructori contemporani, P.L. Nervi, creator al unor forme structurale pe cât de îndrăzneţe pe atât de frumoase, vorbeşte despre o „intuiţie structurală” care determină – dincolo de calculul pur – formele structurale, conferindu-le atributele frumuseţii.

Afirmaţia lui Viollet-le-Duc: „dacă schimbaţi structura, va trebui să schimb şi formele”, este deci adevărată dar incompletă; ea se bazează pe ipoteza – nedemonstrată şi nedemonstrabilă – că unei anumite

structuri îi corespunde o singură formă. Analiza istorică infirmă această ipoteză.

Acelaşi lucru se poate afirma despre celebra sa definiţie, elegantă şi clară, dar păcătuind de asemenea prin exclusivism şi unilateralitate: „Orice formă a cărei raţiune de a fi nu poate fi explicată, nu poate fi frumoasă, iar în ceea ce priveşte arhitectura, orice formă care nu este indicată de structură, trebuie respinsă”.

Mergând mai departe cu demonstraţia sa carteziană, Viollet-le-Duc ajunge la concluzia că forma arhitecturală trebuie să fie conformă cu funcţiunea, pe care urmează s-o exprime cât mai exact, deoarece funcţiunea înseamnă scopul, *raţiunea de a fi* a întregului edificiu. Acesta este principiul funcţionalismului modern care susţine că funcţiile, necesităţile pe care trebuie să le rezolve clădirea, indică şi determină formele acesteia.

Acest principiu, care va forma obiectul celor mai aprige dispute arhitecturale din următoarea jumătate de secol, este contribuţia cea mai importantă a raţionalismului francez la teoria arhitecturii moderne. El reafirma un adevăr care fusese uitat de academism: mai înainte de orice, arhitectura trebuie să funcţioneze perfect, ca o unealtă pe care omul a creat-o ca să-i satisfacă anumite necesităţi.

De-a lungul istoriei, arhitectura fusese tot mai mult monopolizată de necesităţile de lux şi reprezentare ale claselor dominante. Funcţionalismul tindea să restabilească echilibrul necesar între scopul edificiului şi forma sa artistică, reducând rolul exagerat al formei şi acordând rolul principal funcţiei, pe baza unei analize ştiinţifice a necesităţilor sociale şi individuale a oamenilor.

O dată definite noţiunile de bază, Viollet-le-Duc analizează prin prisma aceleiaşi metode raţionaliste, elementele derivate – compoziţia, metodele, materialele de construc = ţie – rolul şi importanţa lor în procesul de

creaţie arhitecturală, pentru a putea elabora apoi principiile directoare ale arhitecturii. Dintre aceste principii, esenţial îi apare cel al respectului absolut pentru adevăr, singurul capabil să elibereze arhitectura timpului său de minciună şi să redea profesiunii o morală solidă. Pentru că Viollet-le-Duc este înainte de orice un moralist; el nu poate concepe creaţia arhitecturală decât bazată pe principii riguroase şi adevărate, rezultate dintr-o analiză obiectivă, sistematică, raţională a sarcinilor puse de societate. Prin respect absolut pentru adevăr el înţelege:

— Respectul pentru program, adică îndeplinirea exactă, cu cea mai mare scrupulozitate a condiţiilor impuse de necesităţi;

— Respectul pentru structură şi pentru metodele constructive, folosirea materialelor după calităţile şi proprietăţile lor.

Numai dacă aceste condiţii sunt îndeplinite se poate ajunge la realizarea deplină, la stil, care este „inspiraţia, dar inspiraţia supusă legilor raţiunii (subl. n.), inspiraţia îmbrăcată într-o distincţie specifică oricărei opere produse de un sentiment adevărat, analizat riguros prin raţiune înainte de a fi exprimat;…acordul intim dintre facultatea de a imagina şi facultatea de a raţiona;… efortul imaginaţiei active, dirijată de raţiune” (subl. n.).

Raţionalismul lui Viollet-le-Duc reflectă gândirea înaintată a secolului său, gândire dominată de închegarea principalelor descoperiri ştiinţifice în ample sisteme sintetice, de felul marii sinteze darwiniste a evoluţiei speciilor prin selecţie naturală.

Viollet-le-Duc a elaborat un sistem ştiinţific al arhitecturii, încercând să explice toate principiile şi legile care o guvernează. Acest sistem este raţionalist; el pune la baza creaţiei arhitecturale controlul riguros al inspiraţiei şi sentimentelor, subordonarea şi dirijarea acestora de către legile raţiunii. Dar nu numai atât. În concepţia sa globală,

atotcuprinzătoare, arhitectura este un întreg în care fiecare element constitutiv este logic, raţional şi absolut necesar; fiecare are un rol bine precizat, o raţiune de a fi. Dacă vreunul din aceste elemente este întâmplător şi neraţional, dacă raţiunea sa de a fi nu poate fi demonstrată, el trebuie să fie eliminat ca fiind inutil.

Metoda sa fundamentală este tocmai căutarea şi demonstrarea raţiunii de a fi a fiecărui organ arhitectural ce compune edificiul. Această disecare analitică – ilustrată perfect în marele său dicţionar al arhitecturii medievale – este menită să servească la elaborarea sintezei finale, a sistemului. În acest sistem, elementul principal îl constituie structura; problemele artistice, compoziţia, plastica arhitecturală, modenatura[6] rămân pe planul al doilea şi sunt de asemenea subordonate raţiunii:

„Arhitectura aparţine atât ştiinţei, cât şi artei propriu-zise; raţionamentul, calculul intrând într-o proporţie importantă în concepţia sa, trebuie să admitem că o compoziţie oarecare nu este doar rezultatul imaginaţiei, ci este supusă unor reguli aplicate cu metodă. Compoziţia este deducţia logică (subl. n.) a diverselor elemente constitutive ale edificiului: programul, obiceiurile, gusturile, tradiţiile materialelor şi ale modului lor de prelucrare”.

O singură concesie este făcută: „În arhitectură nu este suficient să fii sincer pentru a face o operă remarcabilă; mai trebuie să poţi da adevărului o formă frumoasă „(subl. n.). Dar şi aceasta este urmată de o rezervă: dacă uneori o concepţie bine gândită, raţională, poate avea ca rezultat o operă urâtă, niciodată adevărata frumuseţe nu va putea fi obţinută fără ajutorul legilor invariabile bazate pe raţiune. „Fiecărei opere frumoase cu adevărat îi corespunde totdeauna un principiu riguros

6 Modenatura: ansamblul de profile ale cornişei, arhitravei sau altor elemente ale faţadei unei clădiri.

logic" afirmă el, consecvent „sistemului".

RAŢIONALISMUL ABSOLUTIZAT

Această stricteţe raţionalistă lăsa prea puţin loc artei; alunecând spre dogmatism, ea confunda arhitectura cu construcţia.

În focul polemicii, furat de necesităţile luptei contra academiştilor, Viollet-le-Duc simplifica arhitectura, o transforma într-o rezultantă automată a structurii şi uita că ceea ce conferă arhitecturii specificul ei, deosebit de simpla construcţie, este capacitatea de a emoţiona, de a crea cu pietre inerte, stări emoţionale.

Inginerii timpului, păşind pe o cale nouă, impusă de dezvoltarea tehnicii, nu aveau pretenţia să facă artă. Dacă realizările lor erau uneori frumoase, cauza era nu dorinţa de a construi frumos, ci de a construi bine şi economic, în opoziţie cu risipa neraţională a edificiilor monumentale ale epocii, structurile inginereşti, simple şi elegante, căpătau, printr-o mutaţie raţionalistă, atributele arhitecturii: fiind raţionale, ele trebuiau să fie şi frumoase. Dar cel mai adesea ele erau orice – economice, eficiente, îndrăzneţe – însă nu frumoase în sens emoţional. În cel mai bun caz, ele erau indiferente din punct de vedere estetic.

Evoluţia formelor şi a limbajului plastic arhitectural ascultă de legi complexe, depăşind sfera simplei logici constructive; ea ascultă şi de legi estetice ţinând de o formaţiune socială specifică, determinate de ideologii diverse, condiţionate de structuri spirituale şi de tradiţii diferite de la popor la popor.

Raţionalismul constructiv, concepţia după care „orice arhitectură îşi are originea în structură", era o expresie a secolului al XIX-lea. Căutând argumente istorice, ea avea privirea îndreptată spre viitor. Ea încerca să ridice din nou punţile dintre arhitectură şi tehnică, să lege din nou pe arhitect de constructor, să redea arhitectului contactul cu realitatea epocii, iar inginerului – înţelegerea pentru forma

estetică.

În mod paradoxal, acest raţionalism avea la origine romantismul; luptând împotriva clasicismului, acest curent dusese la idealizarea evului mediu şi a arhitecturii gotice, la admirarea „în bloc”, necritică, a întregii epoci medievale şi a realizărilor ei. Cuprins de exaltare romantică, Violletle-Duc – care studiase arhitectura gotică aşa cum nimeni n-o făcuse până la el – elaborase un sistem structural gotic ideal, în care totul funcţiona perfect, dar care reprezenta doar *concepţia sa* asupra goticului şi nicidecum adevărul istoric.

Totul s-ar fi putut rezuma la o simplă dispută academică dacă Viollet-le-Duc n-ar fi încercat să prezinte legile extrase din studierea structurii gotice drept adevăruri aplicabile arhitecturii viitorului. Eruditul cunoscător al goticului, convins de raţionalitatea unui sistem de construcţie care făcuse gloria Franţei, propunea contemporanilor săi un stil modern care să îmbine, într-o ciudată împerechere, *formele gotice cu structura de fier*.

El argumenta astfel: pe de o parte, arhitectura gotică a fost o expresie exclusivă a spiritului popular, o creaţie a inteligenţei meşterilor anonimi, primul şi cel mai viguros efort al ştiinţei, al experienţei, al cercetării faptelor împotriva tradiţiei; pe de altă parte, doar fierul, material al epocii moderne, este capabil să elibereze construcţia de servituţile milenare ale sistemului stâlp-grindă[7]; numai din unirea raţionalismului gotic cu construcţia de fier se va naşte arhitectura viitorului.

Această exagerare şi absolutizare a raţionalismului

---

7 Sistemul stîlp-grindă: sistem structural bazat pe folosirea în construcţii doar a grinzilor simplu rezemate pe stilpi sau zidării (fără bolţi); se obţine astfel transmiterea greutăţii acoperişului doar prin forţe verticale, evitind împingerile laterale, care ar putea disloca zidurile clădirii. Acest sistem (folosit în antichitate de egipteni şi de greci) limita posibilităţile de acoperire la spaţii relativ mici, grinzile din blocuri de piatră sau cele din lemn neputînd avea dimensiuni prea mari.

structurii gotice constituia, evident, o eroare. În general, raţionalismul fusese împins prea departe. Istoria milenară a arhitecturii cunoaşte şi alte civilizaţii decât cele ale Greciei, ale Romei antice sau ale Franţei medievale, civilizaţii care şi-au conceput monumentele pe alte principii decât cele ale logicii constructive, civilizaţii pentru care mitologia, simbolismul religios, un anumit gen de expresionism, tendinţele spre decorativ, sfidarea structurii şi a logicii constructive fuseseră precumpănitoare. Chiar în arhitectura clasică europeană sau în cea gotică – expresie a celei mai îndrăzneţe experienţe constructive ce avusese loc pe continent – nu totul poate fi explicat prin logica structurală.

Încercând să scoată arhitectura din criza eclectică şi să indice contemporanilor săi o nouă metodă de gândire, Yiolletle-Duc se lovea de propriile sale limite, determinate de epocă.

Lupta sa împotriva academismului, pentru o arhitectură nouă, era justă şi nu putea fi combătută serios pe plan teoretic. El avea dreptate când afirma:

„Dacă vrem cu bună credinţă să inaugurăm era unei structuri noi, corespunzătoare materialelor, mijloacelor de execuţie, necesităţilor şi tendinţelor moderne spre o economie raţională, trebuie să ne hotărâm să lăsăm de o parte tradiţiile greceşti, romane sau cele ale «marelui secol»… Să fim convinşi că arhitectura nu poate îmbrăca forme noi decât dacă ea le caută în aplicarea riguroasă a unei structuri noi; a îmbrăca în cilindri de cărămidă coloane de fontă sau a îngloba în zidărie suporţi de fier, de exemplu, nu constituie un efort de calcul sau de imaginaţie, ci doar folosirea pe ascuns a unui mijloc; şi niciodată folosirea pe ascuns a unui mijloc nu poate duce la forme noi (subl. n.). Dacă fierul este destinat să ocupe un loc important în construcţiile noastre… să-l folosim cu sinceritate…”

Teoria devenea însă vulnerabilă în momentul în care, încercând s-o pună în practică, Viollet-le-Duc prezenta drept alternativă a arhitecturii eclectice o arhitectură gotică cu tiranţi de fier, hibridă, săracă, lipsită de unitate, al cărei limbaj plastic fusese luat tot din arsenalul stilurilor istorice, în pofida declaraţiilor sale energice: „Dacă vrem un stil al epocii noastre, să nu căutăm în trecut formele sale”.

De aceea, dând dreptate lui Garnier când declara „iubim arheologia, dar o vrem ca auxiliar, nu ca stăpân”, trebuie să observăm că atât raţionaliştii cât şi adversarii lor erau atât de impregnaţi de arheologie, încât nu puteau concepe o arhitectură nouă decât în forme vechi.

UN ECLECTIC ÎMPOTRIVA… ARHEOLOGIEI

E ceea ce dovedea şi Garnier, într-un volum apărut în 1869 în care strânsese o serie de articole publicate în revistele vremii, volum intitulat *A travers les arts* (Parcurgând artele). Eclecticul autor al Operei, recunoscând erudiţia de medievist a lui Viollet-le-Duc, combătea însă stilul neogotic al acestuia, în numele „creatorilor contemporani care se străduiesc să înfăptuiască un stil original”. Compoziţiile lui Viollet-le-Duc – spune el – sunt „opere eterogene, care tulbură spiritele: cauţi raţiunea şi scopul, cauţi personalitatea; nu găseşti decât compromisuri între ceea ce autorul atacă şi ceea ce apără”.

Şi, paradoxal, Garnier – care este în esenţă un eclectic, inspirându-se în arhitectura sa din întregul arsenal al arhitecturii clasice – combate „arheologismul” lui Viollet-le-Duc:

„Sigur, arheologia este o ştiinţă utilă şi fiecare arhitect trebuie să studieze toate epocile şi toate stilurile… Iubim arheologia, dar o vrem ca auxiliar şi nu ca stăpân; vrem să învăţăm, dar în acelaşi timp, vrem să creăm… Ce fac adversarii noştri? în loc de a lua principiul şi esenţa

edificiilor, ei le imită... Ei se baricadează în spatele unei lozinci: «arhitectura naţională». Dar care este oare această arhitectură naţională? De ce aceasta şi nu mai degrabă alta, de ce evul mediu şi nu Renaşterea?"

Garnier avea dreptate: dacă e să copiezi, de ce mai curând evul mediu decât Renaşterea? Dar era secolul arheologiei şi arhitecţii „creatori" nu aveau alt arsenal de forme decât cel clasic; „novatorii" ofereau goticul, dar oare nu era acelaşi lucru? Copişti şi unii şi alţii, căutau un stil combinând în fel şi chip formele trecutului.

Academia ar fi putut juca un rol în acest haos, dând exemplul unei doctrine bazată pe raţiune şi pe studierea condiţiilor contemporane, aşa cum făcuse înainte cu două secole, când o înfiinţase Colbert. Acum însă Academia[8] nu putea fi decât conservatoare. Însuşi Garnier îi recomanda „să concentreze puterea de a învăţa într-un mic număr de mâini şi să impună studiilor o doctrină absolută"; sau, dacă nu are această forţă de a fi despotică, să lase artei întreaga libertate, pentru a se dezvolta cum îi place. Dar, continuă el, „nu puteţi face asta, nu puteţi abandona învăţământul; artiştii sunt obişnuiţi cu patronajul vostru; şcolile voastre sunt formate şi organizate; trebuie să vă păstraţi rolul şi să vă continuaţi misiunea".

Era tocmai ce făcea această Academie osificată; intolerantă, respingând fără milă pe cei ce nu i se supuneau (prin intermediul influentelor jurii oficiale), ea apăra cu îndârjire o doctrină inflexibilă, preamărea un ideal de frumos absolut, în afara timpului, a locului şi a oamenilor, făcea din ordinele clasice baza oricărui învăţământ, transformându-le în canoane lipsite de sens şi raţiune. Ascultând de această doctrină, arhitecţii continuau să copieze, inventau lucruri ştiute, erau savanţi dar nu artişti. Ambele tabere se zbăteau zadarnic să rezolve conflictul dintre decor şi structură care devenise,

8 Este vorba de „Academia artelor frumoase".

cu timpul, drama întregii arhitecturi a secolului al XIX-lea.

Imensul efort teoretic făcut de Viollet-le-Duc limpezise noţiunile, dar puţini erau arhitecţii care se aventurau pe acest drum nou. De aceea, Viollet-le-Duc constata cu tristeţe: „Astăzi, stilul a părăsit arta, pentru a se refugia în industrie… Noi, care atunci când fabricăm maşini dăm fiecărei piese componente forţa şi forma ce le sunt inerente şi nu punem nimic în plus dacă nu indică o funcţiune necesară, în arhitectură adunăm fără raţiune forme luate din toate părţile, rezultate din principii contradictorii, şi numim asta artă!”

Era necesară o mare revoluţie în gândirea arhitecturală pentru a azvârli peste bord tot balastul eclectic. Teoriile lui Viollet-le-Duc puneau baza ei teoretică, iar creaţiile inginerilor îi dădeau un punct concret de pornire; şi totuşi, în lipsa unei concepţii estetice unitare, coerente, noul material, fierul, şi noile sisteme de construcţie, oricât de îndrăzneţe, n-au putut genera un nou stil arhitectural.

Fierul a creat o structură, a permis realizarea unor construcţii remarcabile prin îndrăzneala, concepţia, eleganţa şi puritatea formelor. Uneori, ele au fost şi frumoase. Dar frumosul n-a rezultat în mod spontan din structură şi funcţiune – aşa cum credea Viollet-le-Duc.

Totuşi, drumul era deschis, iar stâlpii academismului zdruncinaţi.

Rolul lui Viollet-le-Duc în combaterea academismului a fost foarte important. De aceea, i se poate ierta că în focul luptei împotriva subiectivismului exacerbat şi lipsit de contingenţă cu realitatea materială a arhitecturii – caracteristic epocii – a făcut prea puţin loc în teoriile sale, strict raţionaliste, factorilor artistici, poeziei, lirismului, aportului de talent şi fantezie al creatorului.

Viollet-le-Duc a construit puţin şi niciuna dintre construcţiile sale nu atinge înălţimea gândirii sale

teoretice; el a creat un edificiu teoretic ideal – similar modelului său ideal de catedrală gotică, care nu exista de fapt în nicio realizare medievală – dar n-a avut forţa creatoare capabilă să-l transpună într-o plastică nouă.

Cu toate acestea, influenţa ideilor sale s-a extins în timp şi în spaţiu pe o arie extrem de largă. El a reintrodus în arhitectură morala respectului faţă de structură şi funcţiune şi această morală a fost însuşită de toţi marii creatori ai arhitecturii contemporane.

Olandezul *Berlage* îl consideră teoreticianul acelei „arte a utilităţii pure” care este de fapt arta secolului al XX-lea; opera sa capitală, *Bursa din Amsterdam*, nu este decât o aplicare a „structurilor elastice” ale maestrului francez. *Perret* a folosit în lucrările sale din beton armat aceleaşi principii teoretice. Americanii *Buffingten* şi *Richardson* recunosc deschis marea importanţă pe care au avut-o ideile lui Violletle-Duc pentru creaţia lor. *F.L. Wright* recomanda fiului său, arhitect, lectura operelor lui Viollet-le-Duc pentru a dobândi o solidă educaţie arhitecturală. Lista poate fi continuată cu numele belgianului *Horta*, promotor al stilului *Art nouveau*, al spaniolului *Gaudi*, al vienezului *Otto Wagner* şi al elevului său *A dolj Loos*, al lui *Gropius* şi în sfârşit al lui *Le Corbusier*, a cărui lucrare *Vers une architecture* reprezintă pentru secolul al XX-lea ceea ce a însemnat *Entretiens sur l’architecture* pentru al XIX-lea.

Aparent paradoxală, această afiliere la ideile lui Viollet-le-Duc – mărturisită de reprezentanţi ai unor curente din cele mai diverse, unele chiar diametral opuse – exprimă cel mai convingător faptul că autorul lor a redescoperit esenţa unora dintre principiile determinante ale arhitecturii.

Marii arhitecţi de la începutul secolului nostru au preluat şi aprofundat ideile sale, eliminând dogmatismul şi adăugându-le căldura fanteziei şi a personalităţii lor

creatoare.

Cel mai preţios omagiu adus ideilor sale este poate cel al lui *Frank Lloyd Wright*, care vorbind despre *Entretiens sur l'architecture*, spunea: „După părerea mea, este singura carte de arhitectură din lume cu adevărat de bun simţ. Această carte ajunge pentru a-ţi păstra credinţa în arhitectură

COTITURA DECISIVĂ (1890 – 1914)

Construcţia este limba maternă a arhitectului. Arhitectul este un poet care gândeşte şi vorbeşte prin construcţie.

AUGUSTE PHRRET

1. PRACTICISMUL AMERICAN

Trebuie să renunţăm timp de câţiva ani la orice ornament, pentru a ne putea concentra gândirea asupra unor clădiri frumoase în nuditatea lor.

LOUIS H. SULLIVAX

Ultimele decenii ale secolului XIX au fost marcate de o activitate constructivă intensivă.

În Europa, dar mai ales în Statele Unite, dezvoltarea industrială şi urbanizarea rapidă au dus la un avânt constructiv care a determinat noua structură şi înfăţişare a marilor oraşe ale lumii. Din păcate, arhitectura – după cum am văzut în capitolul precedent – nu era pregătită să folosească posibilităţile tehnice fără precedent ce-i stăteau la dispoziţie.

Între artă şi industrie, de asemenea, nu exista în acel moment niciun punct de contact, ele dezvoltându-se paralel, pe planuri complet diferite. Ruptura dintre raţional şi emoţional era atât de profundă, încât nici cele mai înaintate spirite nu izbuteau să se elibereze de concepţiile estetice înapoiate ale epocii. Până şi locuinţa marelui inginer Eiffel, autor al celor mai îndrăzneţe construcţii ale vremii, era o adevărată colecţie de orori, fiind plină de „obiecte eteroclite şi de o urâţenie de

neînchipuit” (Giedion).

În construcţii arta „înghiţea” pur şi simplu industria, în maniera lui Garnier: fierul devenea un „auxiliar preţios”, dar era ascuns în dosul coloanelor şi al zidurilor de piatră. Niciodată nu s-a folosit atâta piatră ca în această epocă; piatra a dat oraşelor europene înfăţişarea lor teatrală, pompoasă şi grandilocventă.

Se produsese ceea ce *Pierre Francastel* numeşte un blocaj de invenţie: apariţia noilor mijloace tehnice determinase doar amplificarea producţiei formelor vechi, blocând inventarea unor forme structural noi. Numai relativ târziu – prin jurul anului 1900 – s-a produs o deşteptare a conştiinţelor faţă de ceea ce devenise „o minciună insuportabilă”. Dar în timp ce în Europa abia se pregătea o explozie contestatară de amploare, în America avea loc prima încercare de a da structurilor metalice o formă arhitecturală simplă şi clară, economică şi funcţională, eliberată de tirania formelor istorice. Aceasta se petrecea la Chicago după incendiul catastrofal din 1871, care dovedise că într-un mare oraş modern construcţia din lemn sau chiar cea din fontă este definitiv condamnată.

Necesitatea de a găsi un nou sistem constructiv, rezistent la foc, a impus în cele din urmă şi în construcţiile civile aplicarea sistemelor şi materialelor folosite în construcţiile industriale şi utilitare. Soluţia, bazată tot pe ideile lui Viollet-le-Duc, avea să permită ridicarea zgârie-norilor, eliberând construcţia de milenara servitute a zidului portant şi permiţând o plastică a faţadelor fără decoraţia clasică.

Aşa s-a născut – într-un scurt interval de numai două decenii – prima şcoală de arhitectură modernă.

ŞCOALA DIN CHICAGO

Arhitectura americană a vremii era şi ea dominată de romantism şi de eclectism.

Arhitectul Henry Hobson Richardson (1838 – 1886) este primul care izbuteşte, către sfârşitul carierei sale, să se elibereze de tradiţia romantică şi clasicistă, creând în acelaşi timp prima construcţie comercială cu o arhitectură funcţională (*Marshall Field Warehouse Building, Chicago*, 1885 – 1887) şi primele locuinţe în stil local, rupând cu tradiţia clasicizantă (*Vilele de la Cape Cod, California*). Format la Paris – unde învaţă între 1858 şi 1865 la ficole des Beaux-Arts, lucrând apoi în atelierul lui Labrouste – Richardson a fost puternic influenţat de ideile lui Viollet-le-Duc. După o lungă perioadă de succes, în timpul căreia construieşte într-o arhitectură eclectică diverse edificii din Boston, el începe să realizeze programe moderne într-un spirit raţionalist care-l deosebeşte imediat de arhitecţii generaţiei sale; imo bilele comerciale, spitalele, bibliotecile şi gările sale sunt rezolvate cu claritate şi simplitate funcţională şi cu înlăturarea oricărei ornamentaţii inutile.

Devenită prototip al edificiilor comerciale bine organizate, clădirea executată la *Chicago* pentru firma *Marshall Field* nu izbuteşte însă să scape cu totul de istorism: faţada de piatră amintind de palatele Renaşterii florentine, dovedeşte că Richardson rămăsese încă legat de un sistem de compoziţie tradiţional.

Cotitura avea să fie făcută de un arhitect-inginer, William Le Baron Jenney (1832 – 1907), elev al Şcolii de arte şi meserii din Paris (între 1854 – 1856) şi inginer militar în timpul războiului de secesiune. Aceasta se petrecea în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, la Chicago.

Oraş în plină dezvoltare. Chicago trecuse în zece ani de la 500.000 la un milion de locuitori, ca urmare a industrializării agriculturii. Aici se construiau, pentru prima oară, ansambluri urbane prevăzute de la început pentru a primi întregul echipament mecanic al lumii moderne: apă curentă, instalaţii sanitare, iluminat electric,

lifturi etc.

Începea un secol în care soarta indivizilor şi a societăţii avea să depindă tot mai mult de dezvoltarea marilor cetăţi industriale. Arhitectura urbană a fost câmpul de experimentare şi de aplicare a tuturor descoperirilor tehnice şi ştiinţifice.

În numai zece ani, centrul de afaceri al oraşului Chicago a căpătat o altă înfăţişare. Ca urmare a unei cereri masive de imobile de birouri pentru marile firme comerciale, bancare, de asigurări etc., construcţii între 10 şi 20 de etaje se înghesuiau pe un spaţiu limitat. Arhitecţii şi inginerii lor foloseau cea mai avansată tehnică existentă – cea a construcţiilor de poduri şi a clădirilor industriale –, inventau un nou tip de fundaţie (fundaţia pe piloţi potrivită terenului mocirlos al oraşului) şi un nou tip de fereastră (fereastra orizontală „tip Chicago”) pentru a nu lăsa niciun spaţiu interior neluminat. Ei urmăreau realizarea unei expresii arhitecturale noi şi o făceau cu o mare îndrăzneală şi cu o totală lipsă de idei preconcepute.

John Root (1850 – 1891), unul din cei mai cunoscuţi creatori de zgârie-nori, declara în 1890: „Metodele noi folosite la aceste clădiri vor duce la descompunerea proiectelor arhitecturale în elementele lor esenţiale. Structura intimă a acestor clădiri a devenit vitală şi ea trebuie să impună în mod absolut formele exterioare” (subl. n.).

William Le Baron Jenney ridica în 1883 primul zgârie-nor american, *Home Insurance*, o clădire de zece etaje care marchează începutul şcolii raţionaliste americane, denumită mai târziu Şcoala din Chicago. Folosind o structură de fier protejată de zidărie şi făcând faţada independentă de structură, el rezolva în acelaşi timp două probleme esenţiale: cea a rezistenţei la incendiu şi cea a luminării totale a interioarelor de birouri, ferestrele putând ocupa cea mai mare parte a faţadelor.

Cu *Leiter Building*, realizat în 1890, el face un pas înainte în obţinerea unei noi expresii estetice a structurii. Faţada, în întregime vitrată, este modulată chiar de către scheletul metalic al clădirii, în care sunt fixate panourile de sticlă ale ferestrelor. Este prima construcţie civilă fără ziduri portante a cărei expresie arhitecturală fusese dedusă din structura ei, fără nicio referire la stilurile istorice, punct de plecare al unei arhitecturi purificate, care avea să obţină identitatea expresivă a structurii şi arhitecturii. Şcoala din Chicago dădea astfel primul exemplu de rezolvare deplină a conflictului dintre structură şi decor, făcând primul pas spre crearea unei estetici arhitecturale bazate pe deducerea formei din logica constructivă impusă de tehnica şi materialele folosite.

În sfârşit, depăşind şi această fază, Jenney începe să folosească structura de oţel, deschizând era construcţiilor americane cu schelet uşor. Impusă de necesitatea supraetajării unui imobil din *Pittsburgh*, soluţia tehnică a folosirii oţelului în construcţii a însemnat acea cotitură decisivă care a permis unirea tehnicii înaintate cu arhitectura şi realizarea acestui tur de forţă care este zgârie-norul american, comparabil ca îndrăzneală constructivă cu realizările lui Contamin sau Eiffel.

În atelierul lui Jenney s-au format numeroşi arhitecţi de frunte ai Şcolii din Chicago, printre care *Márton Roche*, *William Holabird*, *Daniel B urnii am* şi *Loitis Sullivan*.

Lonis Henri Sullivan (1856 – 1924), personalitate proeminentă a şcolii, ilustrează prin viaţa sa dramatică destinul acestei mişcări arhitecturale a cărei dezvoltare a fost înăbuşită prematur. După ce studiază, între 1870 – 1873, la Massachusetts Institute of Technology, Sullivan pleacă în Europa, vizitează Italia şi apoi se înscrie la École des Beaux-Arts din Paris, unde rămâne timp de patru ani. Reîntors în Statele Unite, el intră în biroul de construcţii al

lui *Denkmar Adler* – al cărui asociat devine între 1881 – 1895 – şi ia parte la construirea celor mai mari imobile – comerciale şi de birouri ale timpului. Încercând să definească forma estetică a acestui tip de clădire, după ce îi stabilise un tip de plan funcţional, el preconizează, ca o caracteristică principală a zgârie-norilor, linia verticală, avântul spre înălţime: „imobilul de birouri trebuie să fie până în cel mai mic detaliu mândru şi orgolios, părând a se ridica spre înălţimi prin simplul miracol de a fi dintr-o bucată, de sus până jos, fără nicio linie disonantă”.

Opera sa evoluează de la un tradiţionalism în stilul lui Richardson (*Audiiorium Building*, *Chicago*, 1886 – 1889), către o purificare treptată a formelor în marile imobile de birouri (*Guarantee Trust Building*, *Prudenţial Building*, *Buffalo*, 1895), până la claritatea desăvârşită a expresiei arhitecturale realizată în clădirea magazinului *Carson*, *Pine and Scott* (Chicago, 1899 – 1904). Sullivan e foarte apropiat de raţionalismul lui Viollet-le-Duc, dar o undă de poezie îndulceşte raţionalismul rece al acestuia şi-l îndreaptă spre o concepţie vie şi dinamică a arhitecturii. El spune:

„În natură toate lucrurile au o structură – cu alte cuvinte, o formă – care ne arată ce sunt şi cum se deosebesc – de celelalte lucruri. Fie că este vorba de vulturul ce se roteşte în zbor, de floarea de măr, de calul de povară, de stejarul cu ramurile sale, de râul cu meandrele sale, de norii fugari, de apusul sau de răsăritul soarelui, forma ascultă totdeauna de funcţiune (subl. n.): aceasta e o lege”. Şi adaugă: „Acolo unde funcţiunea nu se schimbă, nici forma nu trebuie să se schimbe”.

Dar cel care a fost „Withman-ul arhitecturii americane”, „poate primul, în arhitectura americană, care a dobândit întreaga conştiinţă a legăturilor care-l unesc cu pământul său, cu epoca şi civilizaţia sa şi a putut să asimileze în întregime învăţămintele secolului său” (*Lewis*

Mumford[9]), n-a fost înţeles şi acceptat de contemporanii săi şi s-a stins în singurătate şi mizerie. În anul 1893, odată cu *Expoziţia, mondială din Chicago*, arhitectura americană de avangardă era înăbuşită de un val de academism – „clasicismul comercial" al arhitecţilor din New York – care avea să domine timp de 30 de ani, oprind orice căutări înnoitoare.

Acest curent, născut dintr-un complex de inferioritate al artiştilor americani faţă de arhitectura franceză, i-a făcut să copieze ca nişte şcolari faţadele desenate pentru „Grand Prix de Rome" de arhitecţii francezi, într-o arhitectură eclectică mult inferioară realizărilor Şcolii din Chicago.

Extraordinarul succes de public al Expoziţiei din 1893 a fost hotărâtor pentru victoria „noului" curent. Oamenii care puneau în mişcare o uriaşă forţă industrială, care ridicau cu îndrăzneală cele mai înalte construcţii din lume, erau din punct de vedere spiritual mai înapoiaţi decât europenii.

În zadar protesta raţionalistul Sullivan, avertizând cu clarviziune: „prejudiciul adus ţării de Expoziţie va dura jumătate de secol". Artişti de frunte ai Şcolii din Chicago – ca Burnham – se alăturau curentului general şi rezultatul se vedea în puzderia de zgârie-nori „gotici" şi de clădiri în diverse stiluri care umpleau oraşele americane la începutul secolului al XX-lea.

Un tânăr arhitect de 26 de ani, format în atelierul lui Sullivan, spunea cu ironie: „Expoziţia e pe cale să aibă o mare influenţă în ţara noastră. Americanii au văzut pentru prima oară pe „clasici" pe scară mare. Întrezăresc întreaga Americă reconstruită – după tendinţa Expoziţiei – într-un «nobil şi maiestuos» stil clasic... Eu am stat însă prea

---

9 Lewis Mumford: cunoscut istoric şi critic de arhitectură american, autor al unor importante studii asupra urbanismului şi arhitecturii moderne. (Vezi Bibliografia)

aproape de Mr. Sullivan; datorită lui, fâcole de Beaux-Arts şi-a pierdut orice atracţie pentru mine”.

Tânărul arhitect se numea *Frank Lloyd Wrigkt*. După o jumătate de secol, el avea să fie recunoscut ca unul din cei mai mari arhitecţi ai Americii.

2. STILUL ANULUI 1900: ART NOUVEAU

Fie ci e vorba de creaţiile artiştilor germani, austrieci sau olandezi, noi eram cu toţii mult mai legaţi decât bănuiam de un fel de romantism care nu ne permitea încă să considerăm forma fără ornament.

VAX DE VELDE

În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea se acumulaseră în Europa suficiente forţe antieclectice pentru a provoca o amplă mişcare împotriva stilurilor istorice; sunt de remarcat atât violenţa cu care a izbucnit, cât şi simultaneitatea apariţiei sale în principalele ţări europene.

După cum spune Giedion, năvoadele aruncate mult timp în acelaşi loc şi care nu pescuiseră niciodată nimic, acum se ridicau pline de peşte. Reacţia unanimă stârnită de atmosfera înăbuşitoare de până atunci crease o stare de spirit contestatară care se pregătea să măture eclectismul dintr-o lovitură.

Aderenţele, încă puternice, la sistemele vechi de gândire, au făcut însă ca noile tendinţe să se exprime incomplet şi pe o cale indirectă, în primul rând în domeniul artelor decorative.

Experienţele acumulate de şcoala raţionalistă şi-au găsit o expresie – limitată – în domeniul rezolvării locuinţelor particulare, în unele inovaţii ale compoziţiei spaţiale şi vo? lumetrice, în consecvenţa cu care a început să fie urmărită funcţionalitatea şi logica planurilor. Artiştii şi arhitecţii au încercat să elaboreze un stil nou, „modern”, eliberat cu totul de orice reminiscenţă istorică, stil caracterizat printr-o decoraţie sinuoasă, florală sau

geometrică, de curbe şi contracurbe asimetrice. Aşa s-a născut noul curent stilistic, numit în Franţa Art nouveau, în Belgia Style Coup de fouet (lovitură de bici) sau Stilul celor XX (după numele unui grup artistic din Bruxelles), în Germania Jugendstil (după numele revistei müncheneze „Jugend"), în Spania Modernismo, în Italia Stile Liberty, în Austria Sezession.

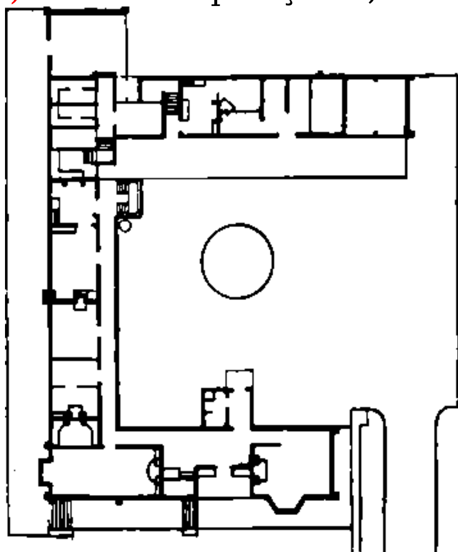
La crearea lui au contribuit numeroase grupări artistice europene. Fără îndoială că un rol de precursor l-au jucat însă anumite tendinţe care s-au manifestat puternic în mişcarea artistică din Anglia.

Teoriile estetice ale lui John Ruskin (1819 – 1900) – propovăduind întoarcerea la natură, la contemplaţie, respingerea maşinismului „generator de urâţenie" şi renaşterea artizanatului, pe cale de a fi distrus de industrie – dăduseră naştere mişcării lui William Morris (1834 – 1896). Însufleţit de ideea legării artei de viaţa socială şi a răspândirii frumosului în societate prin intermediul produselor decorative ridicate la nivelul creaţiei artistice, Morris lupta împotriva industriei, care producea încă numeroase obiecte de serie urâte, mediocre calitativ şi rău adaptate funcţional. El cerea artiştilor să redevină artizani, ca în evul mediu, pentru a regăsi puritatea adevăratei creaţii artistice.

Morris înfiinţa în 1861 o societate pentru producţia artizanală a obiectelor de artă decorativă capabile să exercite o schimbare salutară a cadrului de viaţă din locuinţă: mobilier, textile, tapete, vitrouri, ceramică, veselă, tacâmuri etc. Continuată de societatea Arts and Crafts (Arte şi meserii) – înfiinţată de Charles Ashbee în 1888 – această activitate avea să aibă o puternică influenţă în Anglia şi importante repercusiuni pe continent. Ideile ei au alimentat în acelaşi timp curentul antimaşinist, menţinând încă pentru mult timp ruptura dintre artă şi industrie.

Dezgustat de arhitectura încărcată şi fals tradiţionalistă ce înăbuşea interioarele epocii, Morris rugase pe prietenul său, arhitectul *Philip Webb* (1831 – 1915), să-i construiască o locuinţă potrivit indicaţiilor sale. Această locuinţă, celebra *Red House* (*Bexiey Heaih*, 1859), contrasta puternic cu vilele împodobite cu stucaturi în stil italian ale epocii victoriene; ea avea să determine schimbarea decisivă a arhitecturii domestice engleze, pe linia simplificării şi modernizării ei.

Arhitecţii englezi de la sfârşitul secolului – în special Charles A. Voysey (1857 – 1941), Charles Robert Ashbee (1863 – 1942), R.N. Shaw (1831 – 1912) sau E. Lutyens (1869 – 1944), adepţi sau continuatori ai curentului Arts and Crafts, ajun-C.F.A. VOYSEY. Conac. North Luffenham (1901). Plan. Vezi planşa 11, 14.



seseră la o deosebită purificare a stilului locuinţei, care era concepută în spirit funcţionalist, de la interior spre exterior, cu încăperi confortabile şi intime, făcute pentru a fi locuite şi nu „arătate”, cu o plastică simplă, lipsită de ornamente sau decoraţii „stilistice”. Mobilierul şi elementele de decor, proiectate de obicei odată cu

locuinţa, dovedeau un gust evoluat, arhitecţii englezi fiind hotărâţi să elimine tot ce nu răspundea unor trebuinţe reale ale locatarilor.

Oamenii de pe continent erau de asemenea sătui de saloanele supraîncărcate cu mobile, tablouri şi bibelouri, de lipsa de confort şi de urâţenia clădirilor construite pentru a „epata".

Teoriile engleze au găsit un teren fecund în Belgia, care era în acel moment foarte receptivă la mişcările novatoare; printre primele ţări industrializate de pe continent, Belgia era gazda primitoare a neconformiştilor vremii. Bruxelles înţelesese înaintea Parisului noile curente şi oferise ospitalitate – prin expoziţii, conferinţe sau concerte – unor artişti încă ignoraţi sau neînţeleşi de marele public ca Czanne, Seurat, Renoir, Van Gogh, Debussy, Verhaeren.

În 1881, un grup de amatori de artă şi de artişti – denumit Grupul celor XX şi condus de *Octave Maus* şi *Edtnond Picard* – înfiinţase revista „L'Art Moderne", care enunţa – în primul său număr – un program îndrăzneţ: „Arta este pentru noi opusul oricăror reţete şi formule. Arta este acţiunea veşnic spontană şi liberă a omului asupra mediului său ambiant, cu scopul de a-l transforma şi a-l face conform unei idei noi" (subl. n.).

În anul 1894 acest grup s-a transformat în societatea la libre esthitique, care şi-a început activitatea prin popularizarea ideilor lui William Morris în Belgia şi mai târziu, în Franţa şi Germania.

Demonstrând că şi artele minore pot aspira să atingă nivelul creaţiei artistice din pictură sau sculptură, şcoala engleză şi-a expus la Bruxelles produsele de ceramică, sticlă, tapiserie, mobilier etc., producând o impresie profundă şi determinând calea pe care artiştii europeni aveau să meargă în următoarele decenii.

Printre artiştii entuziasmaţi de ideile lui Morris, care

participaseră la activitatea Grupului celor XX, se număra şi pictorul flamand Henri van de Velde (1863 – 1957) care deveni curând „apostolul” noului stil în Europa.

Van de Velde urmase cursurile de pictură la Academia de arte din An vers (1881) şi în atelierul lui *Carolus Durând* din Paris (între 1884 şi 1885). Cunoscuse pe pictorii impresionişti şi văzuse în teoriile lui Seurat o nouă concepţie spaţială, putând deschide drumuri noi artelor şi în special arhitecturii. Cucerit de ideile estetice şi sociale ale lui Morris, având un temperament romantic, preocupat de problemele filosofice, sociale şi artistice ale lumii moderne. Van de Velde părăsea în 1894 pictura pentru a se dedica artelor grafice, apoi artelor decorative şi mobilierului.

În această perioadă, arhitectul Victor Horta (1861 – 1947) tocmai terminase *Casa Tassel* (*Bruxelles*, 1893), prima aplicare a stilului Art nouveau în arhitectura locuinţelor. Această locuinţă, care după spusele unui critic contemporan „se potrivea locatarului ei ca o haină croită pe măsură”, urma exemplul locuinţelor engleze.

Inovaţiile introduse de Horta la Casa Tassel erau în primul rând de ordin funcţional şi volumetric. Adaptânr du – se tradiţiei locale bruxelleze, a caselor cu pinion, înguste şi adânci, el concepea un plan flexibil, dispunând încăperile la diferite niveluri intermediare şi obţinând astfel raporturi spaţiale inedite. Vestibulul se prelungea printr-o scară elegantă care ducea spre diversele încăperi denivelate, pentru a sfârşi la partea superioară într-un salon boltit, puternic luminat printr-un tavan de sticlă, susţinut de o structură de fier. Această structură metalică, lăsată aparentă, juca şi principalul rol decorativ; chiar din vestibul, susţinând scara, o coloană de fier îşi înălţa capitelul în formă de vas, din care izbucneau ornamente de fier forjat, ce continuau cu vrejuri şi arabescuri pictate pe pereţi şi tavane. Horta acordase o mare atenţie arhitecturii

scării, a cărei cajă monumentală – luminată puternic de sus şi constituind principala sursă de lumină a încăperilor centrale – devenise un element decorativ important în compoziţia generală a locuinţei.

Limitat până atunci doar la domeniul artelor minore, noul curent decorativ pătrundea astfel şi în arhitectură.

Urmând exemplul lui Morris, Van de Velde îşi construia o locuinţă în care totul, începând cu clanţele şi terminând cu tacâmurile, fusese desenat de el; prin libertatea de concepţie şi simplitatea faţadelor sale, această casă anticipa viitorul arhitectural mai mult chiar decât casa Tassel a lui Horta.

Van de Velde demasca minciunile arhitecturale ale epocii: „Cei din generaţia mea au cunoscut coşmarul de a fi crescuţi printre fiinţe cu inteligenţa întunecată, care se jucau cu elementele organice ale arhitecturii ca nişte copii cu cuburile, care suprapuneau coloane şi arcade, frontoane şi cornişe fără nicio raţiune, fără nicio legătură, fără nicio consecvenţă şi care se încăpăţânau, cum numai nişte nebuni puteau s-o facă, să pună deasupra acestor incoerenţe femei goale şi flori”.

Refuzând această arhitectură, Van de Velde îşi proiectase casă, mobilele, decorul interior într-o concepţie unitară şi globală care prefigura un stil eliberat de referirile la stilurile istorice sau la decoraţiile inspirate din natură.

Teoriile lui Van de Velde se cristalizaseră; publicase *Deblaiement d'art* (Curăţirea terenului artei, 1894), *L'art flutur* (Arta viitoare) şi *Aperçu en vue d'une Synthèse d'art* (Privire sumară în vederea unei sinteze artistice, 1895), lucrări în care milita pentru o concepţie raţionalistă a arhitecturii şi a artei. El susţinea necesitatea folosirii materialelor potrivit legilor prelucrării lor, lăsând să apară „cinstit şi cu mândrie” procesul de fabricaţie în toate obiectele produse pe cale industrială.

Van de Velde se manifesta însă la un teoretician ezitant şi contradictoriu. Susţinând la început curentul englez îndreptat împotriva industrializării, pentru apărarea artizanatului, el devenea mai târziu adept al unor idei raţionaliste, preconizând unirea artei cu industria sub conducerea acesteia din urmă; dar după zece ani el susţinea din nou individualismul şi deplina libertate a artistului de a crea forme pure, fără nicio constrângere din partea industriei. De altfel, activitatea şi-a desfăşurat-o mai mult în domeniul propagandei artistice şi în mai mică măsură în domeniul creaţiei propriu-zise. În urma unor conferinţe ţinute între 1900 – 1901 (conferinţe publicate în 1902 sub titlul *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (Predici profane despre artele decorative), precum şi a succesului obţinut cu prilejul prezentării mobilierului său la Dresda, el capătă o mare notorietate în Germania şi este chemat, în 1901, la conducerea Şcolii de arte din Weimar. Aici el are posibilitatea să-şi desfăşoare talentul pedagogic şi să aplice un sistem de învăţământ nou, bazat pe principiile antiistorice susţinute în lucrările sale anterioare şi pe cultivarea unui spirit nedogmatic, de inventivitate creatoare. Existenţa acestui spirit nou a uşurat dezvoltarea şcolii raţionaliste germane care, douăzeci de ani mai târziu, îşi va deschide porţile tot la Weimar, sub numele de *Bauhaus*.

În timpul acesta, arhitectura Art nouveau înflorea în toată Europa. În Franţa, *Rector Guimard* (1867 – 1942) construia *Castel Beranger* (*Paris*, 1897) şi *intrările staţiilor de metro* (*Paris*, 1900); la Xancy, un grup de artişti sub conducerea lui *Emile Galic* (1846 – 1904) înfiinţa o şcoală de artă decorativă originală (denumită *Şcoala din Xancy*) care avea să aibă o influenţă determinantă în renovarea gustului estetic francez. În Germania, *August Endell* (1871 – 1925) executa *Atelierul fotografic Elvira* (*München*, 1897) şi *Buntes Theater* (*Berlin*, 1901). În Austria, *Otto*

Wagner (1841 – 1918) construia *Staţia de metro din Karisplatz* (*Viena*, 1899). În Spania, *Antonio Gândi* (1852 – 1926) realiza o originală sinteză de „modern style” şi expresionism, în construcţii încărcate cu decoraţii (plante, animale fantastice sau cochilii), şi ale căror forme plastice transformau clădirile în imense sculpturi (*Casa Mila*, 1910, şi *Catedrala Sagrada familia*, începută în 1880 şi neterminată – ambele la *Barcelona*).

Noul stil acoperea faţadele cu decorul său specific, folosea o mare varietate de materiale policrome – în special faianţă, ceramică smălţuită şi teracotă –, manifesta o mare predilecţie pentru grilele şi balcoanele de fier forjat împodobite cu decoraţii florale şi vrejuri curbilinii, punea în jurul uşilor şi ferestrelor ciudate ancadramente asimetrice, în formă de potcoavă. Fără îndoială că reluarea dialogului cu artele plastice, încercarea de a realiza o nouă sinteză între arhitectură, sculptură, pictură şi artele decorative, reprezenta un element pozitiv al curentului Art nouveau. Era însă evident că o astfel de arhitectură, predominant decorativă, nu putea fi executată decât prin mijloace artizanale; acesta era, de altfel, şi unul din scopurile recunoscute ale mişcării.

Prin tendinţa de a o rupe cu eclectismul şi cu stilurile istorice anacronice şi de a crea un stil nou, prin dorinţa de a introduce mai multă funcţionalitate şi logică în planul construcţiilor, prin încercarea de a crea un nou decor vieţii moderne şi de a integra arta în viaţa socială, curentul Art nouveau juca un rol pozitiv. Dar el nu făcea decât să înlocuiască un decor prin altul; continua să se opună industrializării; folosea fierul în scopuri pur decorative; se lipsea de imensele posibilităţi tehnice ale noilor structuri; prefera să se ocupe de reînvierea unor metode artistice pe jumătate moarte şi fără viitor, în loc să creeze noi legături între structură şi decor, între artă şi industrie. Reîntoarcerea sa la natură era de fapt o fugă din faţa

realităţii industriale, o retragere într-un univers idilic, mic burghez, în dorinţa de a menţine, în faţa presiunii mediului industrial, defuncta lume tihnită a „sfârşitului de secol”.

Le Corbusier avea să descrie cu sarcasm această lume:

„O epocă maşinistă se născuse, dar toţi aveam încă picioarele împotmolite în agonia epocii anterioare... Spre 1880, uzinele erau negre de funingine, maşinile urâte şi murdare... Ţăranii trăgeau cu puşca în trenurile ce înaintau pe câmpii. Poeţii erau dezgustaţi, indignaţi: maşina este liidoasă, epoca abjectă, lumea se prăbuşeşte etc. Proteste; trecutul era privit cu invidie. Vocea dulce a lui Ruskin: «Iată florile, insectele şi animalele bunului Dumnezeu!». Sufletul lui Giotto. Bucuria primitivilor: Prerafaelismul. Iată, în Franţa raţionalistă, chemarea spre natură. 1900. Efuziune. Frumos moment, într-adevăr!”

Van de Velde mărturisea: „Eram cu toţii mult mai legaţi decât bănuiam de un fel de romantism care nu ne permitea încă să considerăm forma fără ornament”. Acest romantism lega încă pe arhitecţi de trecut. Dar ei îndeplineau o misiune istorică: înlăturarea eclectismului; şi o făceau cu îndrăzneală, într-un deceniu mai plin de realizări noi decât întreg secolul trecut.

Metodele şi mijloacele acestor cercetători erau încă dominate de gândirea artistică a secolului al XIX-lea. Îndreptându-şi toate forţele în direcţia obţinerii unor efecte ornamentale, având pretenţia să creeze în întregime un nou sistem stilistic, cei mai mulţi dintre arhitecţi neglijau problemele esenţiale: folosirea deplină a noilor structuri şi materiale, obţinerea unei noi expresii spaţiale bazate pe aceste structuri, elaborarea de noi planuri adecvate noilor necesităţi sociale. Dacă noul decor ar fi fost înlăturat de pe faţade, clădirile lor nu s-ar fi putut deosebi de cele ridicate de arhitecţii eclectici. Cu tot progresul realizat în funcţionalitatea unor planuri,

principiile de compoziţie rămăseseră aceleaşi. Mai mult: convingerea romantică-sentimentală că înfăptuiesc o adevărată „revoluţie” artistică ducea la menţinerea şi adâncirea prăpastiei dintre artă şi viaţă, ţinea arhitectura departe de evoluţia socială şi tehnologică, făcând-o să plutească într-un univers de forme ornamentale lipsite de consistenţă.

La umbra turnului Eiffel şi a Galeriei maşinilor, lumea de la 1900 se extazia în faţa noilor ornamente, străduindu-se să nu observe prefacerile din jur.

Această lume se prăbuşea însă vertiginos şi curentul Art nouveau dispărea în bubuitul tunurilor primului război mondial.

3. NOII RAŢIONALIŞTI

Pentru a ne exprima pe noi şi timpul nostru, noul stil modern va trebui să exprime decăderea romantismului şi victoria raţiunii în toate creaţiile noastre.

OTTO WAGNER

ŞCOALA DIN VIENA: OTTO WAGNER

În anul 1894, arhitectul austriac Otto Wagner (1841 – 1918) deschidea la Academia de arte din Viena un curs de arhitectură care avea să marcheze naşterea teoriei Arhitecturii moderne.

Treizeci de ani după Yiollet-le-Duc, ideile acestuia erau reluate cu forţă şi exprimate aproape identic:

„Fiecare stil nou s-a constituit treptat din cel precedent; noile sisteme constructive, noile materiale, noile sarcini şi concepţii ale oamenilor au reclamat schimbarea formelor existente… între Modern şi Renaştere s-a creat astăzi o prăpastie mai adâncă decât între Renaştere şi antichitate. O gândire logică trebuie să ajungă la convingerea că afirmaţia: „orice formă arhitecturală s-a constituit din construcţie şi a devenit ulterior formă artistică” (subl. n.) este de nezdruncinat… Se poate afirma cu siguranţă că noile scopuri şi noile

sisteme de construcţie vor da naştere şi unor forme noi…”

Născut la Penzing, lângă Viena, Wagner a studiat la Şcoala tehnică superioară din Viena (1857 – 1860), apoi la Academia de construcţii din Berlin (1860) şi, în sfârşit, la Şcoala de arhitectură din Viena. Solida sa formaţie clasicistă şi construcţiile sale de inspiraţie renascentistă au determinat oficialităţile – îngrijorate de decadenţa Academiei de arhitectură – să-i încredinţeze în 1894 conducerea acesteia, în speranţa unei noi înfloriri a academismului în Austria.

Această speranţă a fost spulberată încă de la începutul activităţii noului conducător. Ideile dezvoltate în cursul ţinut în faţa studenţilor Academiei erau îndreptate tocmai împotriva academismului pe care ar fi trebuit să-l apere. Apărută după un an sub titlul *Moderne Architektur* şi tradusă imediat în numeroase limbi, cartea cuprinzând aceste cursuri încerca să dea un răspuns marilor probleme arhitecturale ale epocii.

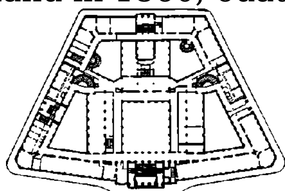
Wagner afirma: Baza concepţiilor dominante astăzi:

În arhitectură se va schimba; va trebui să se înţeleagă că singurul punct de plecare pentru creaţia noastră artistică o poate constitui numai viaţa moderni (subl. n.). Orice creaţie modernă trebuie să corespundă noilor materiale şi cerinţelor prezentului; pentru a corespunde omenirii moderne, ea trebuie să exprime plastic existenţa noastră… să ţină seama de cuceririle colosale ale tehnicii şi de caracterele generale permanente ale umanităţii. Pentru a ne exprima pe noi şi timpul nostru, noul stil modern va trebui şi exprime schimbarea clară a sensibilităţii de pâni acum, deciderea aproape totală a romantismului şi victoria raţiunii în toate creaţiile noastre” (subl. n.).

Ca şi ceilalţi creatori autentici ai timpului, el se revolta împotriva tradiţiilor moarte, împotriva statului retrograd, împotriva judecăţii pervertite a publicului.

Dacă în construcţiile sale din această epocă (ca de pildă în *Staţia de metro din Karisplatz*) Wagner mai folosea încă decorul floral caracteristic stilului Art nouveau (al cărui adept devenise către 1900), el adoptă o atitudine radicală, consecventă ideilor sale, în *Casa de economii din Viena* (1904 – 1906), operă care şi astăzi, după 70 de ani, uimeşte încă prin îndrăzneala ei novatoare. Puritatea desăvârşită a interiorului, cu marele tavan din fier şi sticlă – perfect integrat arhitecturii – prin care lumina pătrunde în voie, lipsa totală de ornamente, elasticitatea spaţiului, funcţionalitatea planului, modul raţional în care sunt folosite materialele, sensul monumentalului, fac din această clădire un adevărat manifest arhitectural.

La fel ca Sullivan în America sau Van de Velde în Belgia, Wagner este moştenitorul spiritual al ideilor lui Viollet-le-Duc, continuând teoriile dezvoltate în Germania de un alt mare teoretician de la mijlocul secolului, *Gottfried Semper* (*1803 – 1879*). Autor al *Operei din Dresda* (1841) şi al *Burgtheat*erului *din Viena* (1874 – 1888), Semper era şi el un adept al raţionalismului, afirmând în 1860, odată cu Viollet



OTTO WAGNER. Casa de economii. Viena (1905). Plan. Vezi planşa II, 6.

le-Duc, că materialele sunt cele care condiţionează formele arhitecturale.

Wagner, la fel ca raţionaliştii anilor ’60, cerea fiecărui artist să accepte ideea că tot ce nu este practic nu poate fi frumos. El declara: „Cred că este limpede drumul pe care trebuie să pornim pentru a ajunge la scopul nostru: ARHITECTURA MODERNĂ. Întrebarea «cum trebuie să

construim» nu poate primi un răspuns riguros. Dar de pe acum simţim că noua formă artistică ce se va constitui în viitor va fi determinată puternic de o linie de bază: tratarea plană a suprafeţelor, o maximă simplitate şi o energică predominanţă a construcţiei şi a materialului” (subl. n.). Înaintea oricărui arhitect european, Wagner preconiza ca principii ale arhitecturii viitorului: orizontalitatea liniilor, suprafeţele plane, eliminarea decorului superficial, acoperişul în terasă, exprimarea în faţade a structurii constructive.

Reacţia cercurilor oficiale, crunt dezamăgite de „trădarea” Ipi Wagner, s-a făcut simţită imediat: nu i s-a mai încredinţat pici – o lucrare.

În timp ce elevii săi *Jo şef Hoffmann* şi *Joseph Olbrich* cedau tendinţei romantice a mediului vienez şi înfiinţau în 1897 gruparea Sezession, arhitectul *Adolf Loos* ducea mai departe ideile raţionaliste ale maestrului şi ridica steagul luptei împotriva decorativismului.

ŞCOALA OLANDEZĂ: HENDRIK PETRUS BERLAGE

În timp ce Wagner se pregătea să înceapă construcţia *Casei de economii*, un alt adept al ideilor raţionaliste, Hendrik Petrus Berlage (1856 – 1934) termina o lucrare ce avea să influenţeze puternic şcoala olandeză de arhitectură: *Bursa din Amsterdam* (1899 – 1903).

Militant pentru reintroducerea „moralei” în arhitectură, admirator al ideilor lui Viollet-le-Duc şi al realizărilor Şcolii din Chicago – pe care le văzuse cu prilejul unei călătorii în America – Berlage aplica „structura elastică” a construcţiei de fier independentă de zidul de sprijin (aşa cum o imaginase Viollet-le-Duc) unei arhitecturi eliberate de ornamente, care punea în valoare frumuseţea zidăriei nude de cărămidă.

Berlage dădea o nouă definiţie arhitecturii: „Noi arhitecţii trebuie să încercăm să ne apropiem din nou de adevăr, cu alte cuvinte să ajungem din nou la ceea ce

constituie esenţa arhitecturii. Arhitectura este şi va rămâne arta construcţiei, adică arta reunirii unor elemente diferite într-un ansamblu, în vederea închiderii unui spaţiu (subl. n.). Deoarece tocmai acest principiu a ajuns să fie astăzi o formă lipsită de conţinut, ceea ce trebuie să se încerce înainte de toate este să se construiască aşa cum trebuie. Trebuie să ne reîntoarcem la lucrurile fireşti care să poată fi înţelese, fără a acoperi corpul clădirii cu un înveliş care să-l mascheze".

Structura de fier şi sticlă folosită de Berlage la Bursă nu prezintă o noutate: ea pare luată direct dintr-un desen al lui Viollet-le-Duc. Dar fierul este folosit cu simplitate, aproape inginereşte, fără a face nicio concesie modei epocii; nicio decoraţie nu împodobeşte zidul din cărămidă aparentă, întrerupt doar de granitul pilaştrilor – de o formă originală, fără. capitel proeminent – şi de balustradele din piatră albă. Un ascetism intransigent caracterizează construcţia Bursei. „Respectul absolut pentru adevăr" se manifestă în



VICTOR HORTA. Casa poporului. Bruxelles (1899). Perspectivă.

structură, pretutindeni aparentă, şi în materiale, lăsate aproape în stare brută, neprelucrate. Nimeni n-a ilustrat în această epocă mai bine ca Berlage, postulatul moral al lui Viollet-le-Duc: respectul pentru structură şi material. Dar şi Berlage era încă legat de trecut: clădirea Bursei, prin masivitatea ei greoaie şi prin reminiscenţele romanice, rămânea înrudită cu arhitectura secolului al XIX-lea. Ea realiza eliberarea zidului de ornamente, fără a izbuti însă să-i dea o valoare plastică; zidul său era „gol ca un perete de biserică sau ca discursul unui academician"

(Pierre Francastel).

Important era însă faptul că Olanda rămânea în aceşti ani în afara influenţelor engleze şi a modei Art nouveau, păstrându-şi o individualitate proprie care avea s-o aducă, înaintea altora, la o adevărată arhitectură modernă.

În aceeaşi perioadă, Horta realiza *Casa poporului* (*Bruxelles*, 1899), o altă adaptare a „structurii elastice" a lui Viollet-le-Duc. Faţada ei curbă, din fier şi sticlă, deşi lipsită de calităţi plastice deosebite, reprezenta o noutate pentru arhitectura timpului. Dacă facem abstracţie de decoraţiile ei în stil Art nouveau, această clădire – cu structura de fier lăsată aparentă şi cu marile ei suprafeţe vitrate tratate cu simplitatea şi lipsa de idei preconcepute a americanilor din Chicago – anunţa dispariţia zidului portant şi dădea o rezolvare structurală mai potrivită cu noile programe arhitecturale. Aici era folosit, poate pentru prima oară în Europa, planul liber: fiecare etaj avea o distribuţie independentă, determinată de necesităţile funcţionale, fără să fie necesară suprapunerea zidurilor, deoarece structura de fier făcuse inutilă această cerinţă constructivă specifică zidăriei portante.

ŞCOALA DIN GLASGOW: CHARLES MACKINTOSH

Adeziunea Angliei la mişcarea Arts and Crafts nu fusese totală.

În anul 1890 un tânăr arhitect scoţian, Charles Rennie Mackintosh (1868 – 1928) împreună cu soţia sa, decoratoarea *Margaret MacDonald* şi cu soţii *Herbert McNair* constituiau grupul The Four (Cei patru), devenit repede celebru prin îndrăzneala ideilor sale.

Arhitect raţionalist şi funcţionalist, adversar al academismului, Mackintosh se afirmase la început ca adept al unui curent decorativist original, de tip Art nouveau, în care urmărea realizarea unei sinteze între motivele celtice şi cele japoneze (era epoca în care şi

pictorii francezi descopereau cu entuziasm gravura japoneză). Stilul său decorativ, cu figuri fine, prelungi, înconjurate de o reţea de linii verticale şi circulare, stil răspândit pe continent prin intermediul gravurilor publicate de revista „Studio”, a avut o mare influenţă asupra mişcării vieneze Sezession.

Dar în fapt, Mackintosh acţiona într-un sens contrar mişcării Arts and Crafts, lucru sesizat de conducerea acesteia, care i-a refuzat în permanenţă lucrările prezentate la expoziţiile societăţii. Într-adevăr, în opoziţie cu tendinţele decorativiste şi artizanale ale lui Morris sau Van de Velde, Mackintosh punea pe primul plan destinaţia funcţională a artei. În artele decorative, el aşeza pe alte baze întreaga problemă a mobilierului, care în acel moment era încărcat cu decoraţiile florale şi cu liniile curbe ale stilului 1900. Mobilierul său cu unghiuri drepte, zvelt şi auster, în culori deschise, ilustrează ideile sale opuse modei timpului.

Opera sa principală, *Şcoala de arte din Glasgow* (1897 – 1907) dovedea un stil poetic şi abstractizant, mult avansat pentru epoca sa. Mackintosh ducea mult mai departe ideile arhitecţilor englezi ai epocii, aşa cum fuseseră ele exprimate de Voysey – în *Locuinţa din Bedford-park* (1887) sau în *Studioul din West Kensington* (1891) – de Shaw şi de Lutyens. Cu toţii erau adepţi ai unei arhitecturi dominate de suprafeţe nude de zidărie şi de mari deschideri vitrate, cu planuri funcţionale şi interioare confortabile, lipsite de decoraţii.

Interiorul *Bibliotecii Şcolii de arte din Glasgow* ilustra cel mai bine aceste idei. Mackintosh se dovedea un mare maestru al spaţiului interior; arhitectura sa rectangulară, sistemul de stâlpi şi grinzi care susţin galeriile, eliminarea oricărei decoraţii, suprafeţele nude, expresive doar prin jocul volumelor, precum şi faţadele

robuste, verticale, cu bovindouri[10] puternic reliefate, seamănă izbitor cu actuala arhitectură a şcolii engleze, dovedind – după un interval de 70 de ani – apartenenţa la acelaşi sistem de gândire.

Gândirea raţionalistă şi funcţionalistă îl situează pe Mackintosh deasupra contemporanilor săi şi a modei Art nouveau. Aceasta se vede în special în proiectul său îndrăzneţ şi neconformist pentru o *Sală de concert* de formă circulară, acoperită cu o calotă sferică – proiect prezentat în 1901 la Expoziţia din Glasgow – dar mai ales în proiectul elaborat în acelaşi an pentru un concurs organizat de revista germană „Innendekoration” din Darmstadt. Acest proiect (*Locuinţa unui amator de artă*), în care volumele cubice, lipsite de orice muluri şi ornamente, erau dispuse în spaţiu potrivit unei concepţii strict funcţionale şi în care golurile, distribuite asimetric, erau dominate de plinuri, prefigura stilul lui Loos şi întreaga arhitectură a anilor ’20, denumită mai târziu „cubistă”. După cum interiorul *Casei Hill* (*Helensburgh*, 1903) anunţa, prin compoziţia sa dinamică, elemente ale viitorului *neoplasticism* olandez sau ale *constructivismului* rus. Prin ideile sale care priveau departe, peste epoca sa, Mackintosh se reliefează ca o figură centrală printre precursorii arhitecturii moderne.

Principalul rezultat obţinut de aceşti noi raţionalişti a fost schimbarea treptată a modului de a gândi arhitectura.

Pentru arhitecţii adepţi ai academismului, forma exterioară – concepută fie după canoane rigide, fie la libera inspiraţie eclectică – determina interiorul, funcţiunile fiind silite să se înghesuie în patul lui Procust al „compoziţiei”. Forma prestabilită era elementul hotărâtor, căruia trebuia să i s-a supună toate celelalte: planul,

---

10 Bovindou (engl. bow-window): fereastră scoasă în consolă faţă dc planul faţadei, pentru a mări încăperea, formînd un fel de mic balcon vitrat.

funcţiunile, structura.

Acestei concepţii, care falsifica toate datele de bază ale arhitecturii, i se substituia acum o metodă nouă: a gândi arhitectura de la interior spre exterior. Forma era determinată de conţinutul temei, adică de program şi de funcţiuni, care odată soluţionate, indicau modul de rezolvare spaţială, structurală şi plastică a edificiului. Răsturnate cu capul în jos de academism, valorile arhitecturale erau reaşezate în sfârşit la locul lor firesc.

Într-un moment când victoria tendinţelor decorativiste de tip Art nouveau părea deplină în toată Europa, rigoarea noii concepţii raţionaliste părea celor mai mulţi dogmatică în comparaţie cu libertatea anarhică a curentelor „moderi nişte”. Şi totuşi, ea reprezenta tendinţa cea mai vie, singura legată de realităţile epocii şi indicând viitorul. În această epocă de răscruce, două mari personalităţi aveau s-o apere împotriva tuturor şi s-o ilustreze prin exemplul creaţiei lor arhitecturale: *Auguste Penet* în Franţa şi *Adolf Loos* în Austria. Ei aveau să determine, primul în domeniul constructiv, al doilea în domeniul plastic, o răsturnare de valori determinantă pentru viitorul arhitecturii.

4. PAUL SOURIAU ŞI «FRUMOSUL RAŢIONAL»

Orice organism este cu atât mai frumos cu cât este mai bine adaptat scopurilor sale. Într-o operă cu adevărat frumoasă nimic nu este lăsat la voia întâmplării, totul este justificat, util, totul se îndreaptă spre rezultatul urmărit. Frumuseţea supremă, capodopera artistică, strălucita manifestare a geniului, este în acelaşi timp triumful raţiunii.

PAUL SOURIAU

Progresele realizate în toate domeniile ştiinţei la sfârşitul secolului al XIX-lea făcuseră posibile marile generalizări teoretice şi închegarea unor sisteme generale de explicare a fenomenelor naturii. Din pasivă, ştiinţa

devenise activă, influenţând direct tehnologia şi industria. Invenţiile se succedau cu repeziciune; imense zone industriale se dezvoltau în Anglia, Franţa, Germania, Belgia. Uriaşe forţe materiale şi sociale transformau societatea; maşinismul pătrundea şi în viaţa cotidiană. Omul de ştiinţă şi inginerul dobândeau un statut social faţă de care poziţia omului de cultură şi artă trecea pe un plan secundar.

Succesul Expoziţiei universale de la Paris din 1889 consacrase triumful arhitecturii de fier (Galeria maşinilor şi Tumul Eiffel) în pofida unor intelectuali care protestau „în numele culturii şi al bunului gust”. îmbătaţi de succes, inginerii începeau să aspire la titlul de „creatori de frumos”; dar în vocabularul lor termenul de frumuseţe avea sensul de utilitate.

Se năştea o teorie estetică în care noţiunea de frumos era redefinită, fiind asociată cu cea de utilitate, de perfecţiune tehnică şi industrială. Spiritul ştiinţific, care cucerea tot mai mult gândirea şi cultura epocii, pătrundea şi în domeniul artelor şi arhitecturii, iar maşina devenea zeul generaţiei tinere. De aici, tendinţa acestei generaţii de a considera maşina ca inspiratoare a artei noi, de a atribui calităţi estetice manifestărilor directe ale puterii şi perfecţiunii ei.

În jurul anului 1900, ideile artistice novatoare erau încă divergente şi confuze. Se simţea nevoia unei doctrine capabile să dea o orientare filosofică unitară noilor tendinţe artistice. Două curente de idei se înfruntau: unul idealistsentimental, manifestat prin orientarea decorativistă a „modern-stilului”, şi unul raţionalist, admirator fără rezerve al tehnicii, al marilor construcţii inginereşti şi al producţiei industriale.

Adept hotărât al celui de al doilea curent, esteticianul francez Paul Souriau (1852 – 1926), profesor de filosofie la Universitatea din Nancy, înscria odată cu apariţia lucrării

sale la *beaute rationnelle* (1904), o dată importantă în istoria esteticii moderne.

Souriau întreprindea prima încercare serioasă de a sintetiza teoriile raţionaliste din a doua jumătate a secolului al XIX-lea într-un tot unitar, fundamentat din punct de vedere filosofic şi estetic şi bazat pe o concepţie ştiinţifică, opusă celei idealist-sentimentale. El închega o doctrină estetică cu multiple rezonante şi urmări în orientarea artei moderne, doctrină ale cărei ecouri pot fi regăsite în *pictura cubistă*, *neoplasticistă* sau *constructivistă*, în *industrial-designul* modern sau în *arhitectura funcţienalistă* a lui Gropius, Le Corbusier sau Oud.

Combătând estetica sentimentală, naiv-naturistă, a lui Ruskin, Souriau dezvolta o argumentaţie riguroasă în favoarea esteticii raţionaliste. El milita pentru obiectivizarea esteticii, pentru aprecierea frumosului în funcţie nu de sentimente ci de valoarea obiectivă a operei de artă:

„Trebuie să acordăm totdeauna mai multă valoare expresiei obiective decât expresiei subiective (subl. n.). Această regulă face parte din însuşi programul esteticii noastre care este cel de a urmări, pe cât posibil, o detaşare de noi înşine, pentru a judeca lucrurile nu după efectul pe care-l produc asupra noastră, ci după propria lor valoare”.

Urmărind să găsească o definiţie cât mai obiectivă a frumosului, el lega noţiunea de frumos de cea de perfecţiune:

„Noi afirmăm că frumuseţea trebuie definită prin evidenta perfecţiune; cu alte cuvinte, că trebuie să iubim, să admirăm şi să apreciem drept frumos numai ceea ce avem toate motivele să considerăm perfect. Ceea ce definim prin perfecţiune este nu frumuseţea comună, ci frumuseţea raţională, frumuseţea astfel cum o concepe o fiinţă cu adevărat raţională, care înlătură toate

contradicţiile din gândire şi care se opune oricărei admiraţii nejustificate.

Frumuseţea trebuie definită prin perfecţiune. Acesta e primul principiu al esteticii noastre raţionale. Obiectiv, putem numi o operă perfectă atunci... când ea este conformă cu scopul ei (subl. n.). În măsura în care acest scop este conceput de noi, el constituie ceea ce se numeşte un ideal. A găsi idealul sau scopul fiecărui lucru, aceasta este sarcina esenţială a esteticii... Spune-mi care este scopul unui lucru şi-ţi voi spune dacă este izbutit sau neizbutit; având definit un ideal a ceea ce trebuie să fie, voi putea determina cu oarecare precizie gradul său de perfecţiune şi de frumuseţe”.

Souriau intra astfel în conflict cu întreaga artă sentimentală ce urmărea totala libertate a fanteziei artistice, exprimarea pură a sentimentelor fără nicio constrângere de ordin raţional. El se opunea acestei concepţii şi denunţa orice tendinţă de a aprecia opera de artă din punct de vedere sentimental ca pe o abdicare nepermisă în faţa pornirilor iraţionale:

„Orice sentiment este o tulburare mentală care răpeşte inteligenţei luciditatea, care aruncă factori iraţionali în raţionamentele noastre, falsificându-le în mod obligator concluziile. Emoţiile externe se caracterizează chiar printr-un fel de lipsă voluntară de raţiune, printr-o nevoie de exaltare fără măsură, până la beţie, până la delir. Repuneţi raţiunea în drepturile ei şi toată această efervescenţă dispare.

Admiţând că dezvoltarea sensibilităţii reprezintă un factor pozitiv, nu-l punem totuşi deasupra tuturor. Oricât de multă plăcere ne-ar face să ne lăsăm în voia emoţiilor, considerăm că în numele unui interes superior acestea trebuie controlate, conduse, supuse unei reguli, adesea chiar reprimate cu duritate. Nu vom admite deplina libertate a sentimentului, aşa cum n-am admis deplina

libertate a artei. Putem şi trebuie să supunem raţiunii sentimentele noastre estetice” (subl. n.).

Este semnificativă referirea la opera lui Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonne de l’architecture f ranţaise*:

„Subscriem bucuroşi la cuvintele lui Viollet-le-Duc despre *Stil*: «Dacă forma indică limpede obiectul şi te face să înţelegi pentru care scop a fost produs acest obiect, această formă este frumoasă şi de aceea creaţiile naturii sunt frumoase. Găsim stil în mecanismul aripilor păsării de pradă, la fel cum găsim în curbele corpului peştelui, pentru că reiese clar din aceste mecanisme şi curbe, atât de bine trasate, că una zboară şi altul înoată».

Reluând după 40 de ani argumentele acestuia, repetând celebra formulă a lui Viollet-le-Duc: orice organism este cu atât mai frumos cu cât este mai bine adaptat scopurilor sale, Souriau se declara adept al funcţionalismului, manifestându-şi admiraţia în faţa maşinilor ca faţă de o izbândă a raţiunii, a inteligenţei şi a geniului uman asupra materiei inerte şi a forţei brute:

„Nu apreciem totdeauna la adevărata ei valoare frumuseţea maşinilor, care sunt produse cu adevărat minunate ale artei noastre. O locomotivă, un electrocar, un vapor, o aeronavă reprezintă geniul uman. În această masă greoaie pe care o dispreţuiesc esteţii, aparent triumf al forţei brute, există tot atâta gândire, inteligenţă, finalitate, într-un cuvânt tot atâta artă adevărată cât într-un tablou sau o statuie”.

Souriau mergea mai departe decât Viollet-le-Duc, sintetizând, în noile condiţii de dezvoltare socială, economică, ştiinţifică şi tehnică, ideile noilor raţionalişti de la începutul secolului al XX-lea. Introducând noţiunea de utilitate, el analiza raporturile dintre frumos şi util, pentru a ajunge la concluzia că nu poate exista conflict între aceste două noţiuni. „A admite o frumuseţe a finalităţii înseamnă, evident, să identifici... în anumite cazuri,

frumosul cu utilul (subl. n.) ... Deşi distincte pentru spirit, cele două noţiuni au tendinţa de a se întâlni în realitate şi chiar de a se completa una pe alta la un anumit punct. Frumosul şi utilul pierd deopotrivă prin separarea lor. Pornindu-se de la principiul că ambele noţiuni sunt distincte şi independente, au fost afectate fiecare din cele două domenii. O industrie fără nicio preocupare de artă şi frumuseţe, o artă care nu se sinchiseşte de nicio realitate a vieţii, iată rezultatul acestei separări a genurilor (subl. n.) ...

Există cel puţin un caz în care utilitatea coincide în mod absolut cu frumuseţea: este cel al obiectelor făcute exclusiv în scopuri utile. În acest caz, ceea ce trebuie să le cerem înainte de toate este de a fi conforme cu destinaţia lor. În aceasta stă perfecţiunea lor; în consecinţă, în aceasta stă frumuseţea lor (subl. n.). Frumuseţea esenţială a oricărui obiect util – un vas, o mobilă, o clădire, o navă, o maşină – va sta în afirmarea vizibilă a faptului că sunt apte să-şi îndeplinească funcţiunea” (subl. n.).

Rezumându-şi argumentaţia, Souriau stabilea ca bază a sistemului său estetic, principiul: frumuseţea stă în evidenta perfecţiune, orice lucru fiind perfect în felul său atunci când corespunde scopului său. Frumuseţea este triumful raţiunii.

Souriau era categoric împotriva teoriei artei ca joc, considerând-o o eroare fundamentală şi periculoasă, capabilă să vicieze arta în înseşi condiţiile sale de existenţă.

Trecând la domeniul arhitecturii, pe care-l analiza pe larg, Souriau ataca o problemă cheie, aflată în miezul dezbaterilor înverşunate purtate cu academiştii de către arhitecţii raţionalişti ai epocii: raportul dintre latura tehnică şi cea artistică a arhitecturii. El reabilita construcţia, structura edificiului, care dovedise – în realizările inginereşti – că poate dobândi forme estetice.

Teoria încă larg acceptată până la el era cea a independenţei celor două laturi ale arhitecturii – cea constructivă şi cea artistică; se consideră că misiunea constructorului era cea de a asigura utilitatea şi stabilitatea edificiului, arhitectului fiindu-i rezervată sarcina efectului estetic, a creării particularităţilor de formă menite să producă impresia de frumuseţe. Cei mai mulţi afirmau, odată cu Ruskin, că arhitectura este „artă pură”, care începe acolo unde se sfârşeşte utilul.

„Iată deci – exclama ironic Souriau – arhitectura pe deplin emancipată. Ea nu mai este supusă exigenţelor tehnice ale construcţiei pentru că tehnica n-ar fi treaba ei. Ea scapă de orice solidaritate compromiţătoare cu utilul, ea reintră în nobila categorie a artelor libere!”

Combătând ideile lui Ruskin, Souriau arăta că adevărata problemă era cea a contradicţiei dintre structură şi decor. Independenţa laturii constructive de cea estetică este iluzorie; există şi trebuie să existe o strânsă legătură între perfecţiunea tehnică a unei clădiri şi efectul ei estetic, între construcţie şi decor. Arhitectul trebuie să-şi asume răspunderea creării ambelor elemente, deoarece atât structura cât şi decorul formează în egală măsură opera arhitecturală, care este unică şi indivizibilă.

Fără îndoială, construcţia este baza indispensabilă, cea care determină liniile esenţiale ale clădirii; dacă ea ar prezenta vreo defecţiune, întreaga operă ar suferi; pe de altă parte, o clădire perfectă din punctul de vedere decorativ dar defectuoasă din cel al amenajării interioare va produce efectul unei fraze care exprimă într-un limbaj minunat, o idee falsă. „Decorul, spune Souriau, desăvârşeşte impresia artistică, o duce până la maxima ei intensitate; dar raţiunile utilitare sunt cele care trebuie să-l determine”. (subl. n.).

Concluzia trasă de el apărea ca inacceptabilă, scandaloasă majorităţii arhitecţilor, deoarece contrazicea

toate principiile în care fuseseră crescuţi şi formaţi de şcoala academică:

„În construcţia însăşi există artă, tot atâta artă cât există şi în decor, tot atâta artă cât există şi într-o pictură sau sculptură (subl. n.) ...”

Souriau nu făcea însă greşeala de a absolutiza construcţia, eroare ce făcuse atât de vulnerabil sistemul teoretic al lui

Yiollet-le-Duc. Analizând cu multă fineţe specificul arhitecturii şi dându-şi seama de marea ei complexitate, imposibil de pus în ecuaţie matematică, Souriau arăta mai multă înţelegere pentru fenomenul arhitectural decât inginerii, dispuşi să sacrifice arhitectura pe altarul calculului pur:

„Pentru a adapta în mod desăvârşit o clădire oarecare destinaţiei sale practice, nu este suficient să aplici diverse metode. Vor trebui rezolvate probleme a căror soluţie nu rezidă doar în logica pură. Planul unei clădiri nu poate fi obţinut prin simplu calcul; el trebuie să satisfacă necesităţile mult prea diferite pentru a putea fi puse în ecuaţie (subl. n.). A găsi forma care să răspundă acestor exigenţe multiple, adesea atât de greu de împăcat, este o muncă de sinteză cu adevărat artistică (subl. n.); e nevoie de ingeniozitate, de gust, de inventivitate; e nevoie de calităţi morale. S-a spus că o catedrală este un act de credinţă; ea este, de asemenea, un act de real curaj. Arhitecţii care au riscat acest echilibru atât de aventuros, constructorii care au urcat la înălţimi ameţitoare pentru a-şi pune pietrele în zid, nu erau, fără îndoială, nişte fricoşi. Regăsim aceleaşi calităţi în marile noastre construcţii de fier, ridicate cu atâta îndrăzneală, şi care reprezintă de asemenea acte de credinţă – credinţă în ştiinţa care face posibile aceste îndrăzneli”.

Un capitol al lucrării era consacrat Frumuseţii geometrice. Faptul dobândea o semnificaţie deosebită: în

momentul acela se pregătea revoluţia picturală cubistă şi un nou limbaj plastic, a cărui caracteristică principală avea să fie tocmai geometrizarea formelor:

„Este limpede că apreciem cel mai mult lucrurile care prezintă regularitate în forme, simplitate în proporţii. Avem tendinţa să imprimăm aceste caractere operelor noastre artistice. Formele regulate şi simple au avantajul de a ne uşura mult munca intelectuală cerută de perceperea obiectelor (subl. n.).

Fie, de exemplu, un obiect rectangular, cilindric sau sferic: este perceput dintr-o privire; cu un minimum de date sensibile, iată-l înţeles, definit, clasat… Cu o uşurinţă surprinzătoare am dobândit o perfectă cunoaştere a formei sale, şi-i suntem recunoscători. Fie, dimpotrivă, un obiect de formă neregulată şi complicată: analiza lui va fi cu mult mai laborioasă; va trebui să-l studiem mult timp înainte de a ne putea face o idee asupra lui; el ne cere o muncă suplimentară care ne indispune împotriva sa.

Regularitatea formelor face deci obiectele mai uşor de cunoscut, mai inteligibile; aceasta ajunge, nu numai pentru a explica, dar şi pentru a justifica sentimentul de satisfacţie intelectuală cu care-l contemplăm. Dar nu numai că ne place să vedem aceste obiecte; ele fac să se nască în noi un sentiment de frumuseţe. Ceea ce admirăm în organizarea lor regulată este evidenta lor finalitate. Nimic nu exclude mai mult hazardul, nimic nu este mai explicit voit ca o organizare regulată şi simplă. La fel pentru formele de o regularitate geometrică; mai mult decât altele ele dau o impresie de artă şi de finalitate; ele nu pot fi decât rezultatul unui plan prealabil gândit şi sistematic urmărit”.

În epoca decoraţiilor fanteziste şi a vrejurilor contorsionate, pledoaria lui Souriau pentru formele geometrice elementare părea de un ascetism dogmatic. Aderenţii curentului Art nouveau trebuie să se fi simţit

profund ultragiaţi la citirea unor astfel de declaraţii, care anulau idealurile lor estetice:

„Mi-s dragi cuvintele acelui filosof antic, care văzând un desen geometric trasat pe nisip, a exclamat: «Sunt oameni aici!» Tocmai prin geometrie îşi pune omul amprenta pe acest pământ; traseul figurilor regulate este prima noastră manifestare de artă (subl. n.). În formele arhitecturale, chiar cele mai fanteziste, vedem folosite liniile drepte, triunghiuri şi dreptunghiuri, prisme, piramide, cilindrul, sfera, toate figurile geometriei...

Linia dreaptă este linia estetică prin excelenţă. Cu linii drepte se poate face ceva cu o mare putere de expresie. După împrejurări, ea va părea calmă, liniştită, demnă, severă, inflexibilă... Linia dreaptă este linia tipică, normală, absolută; ea se impune în mijlocul tuturor celorlalte; o linie dreaptă e ceva minunat în sine. Artiştii greci, care aveau în cel mai înalt grad sentimentul liniei, au înţeles acest lucru cel mai bine. Tocmai datorită folosirii liniei drepte are Parthenonul un efect atât de impunător”.

Idei artistice pe atunci încă vagi şi confuze îşi găseau în estetica lui Souriau o expresie clară şi precisă. După trei ani (1907) *Picasso* deschidea – cu tabloul *Domnişoarele din Avignon* – era cubismului.

Inspirat de ideile lui Căzanne – care vorbea în 1904, într-o scrisoare adresată lui Emile Bernard, despre necesitatea de a trata natura ca pe o realitate compusă din cilindri, conuri şi sfere – *cubismul primitiv* încerca să definească obiectele în spaţiu prin forme geometrice riguroase, cristaline, renunţând la perspectiva clasică şi la subiectul anecdotic al tabloului. Ceva mai târziu, *Mondrian*, căutând prin abstractizare „esenţa absolută”, elabora principiile neoplastirismului, transformând tabloul într-o savantă şi riguroasă compoziţie formată exclusiv din linii intersectate în unghiuri drepte. Estetica lui Souriau era dusă până la ultima ei expresie odată cu naşterea

abstracţionismului.

În arhitectură, această estetică va fi exprimată – cu o similitudine deloc întâmplătoare – de *Le Corbusier*, care scria în 1923 în *Vers une architecture* (Către o arhitectură): „Cuburile, conurile, sferele, cilindrii sau piramidele sunt marile forme primare pe care lumina le poate scoate în evidenţă; imaginea lor e precisă, fără neclarităţi. De aceea ele sunt forme frumoase, cele mai frumoase forme…

Linia dreaptă aduce sănătate sufletului oraşelor. Curba ruinează, este dificilă şi periculoasă; ea paralizează. Găsim linia dreaptă în toată istoria omenirii, în orice act uman… Dreapta este o reacţie, o acţiune, mişcare, efectul unei autodominări…

Axele, cercurile, unghiurile drepte sunt adevărurile geometriei; altfel ar fi hazard, anomalie, arbitrar. Geometria e limbajul omului. Marile probleme ale construcţiei moderne vor fi realizate prin geometrie”.

Astfel, de la Souriau la Le Corbusier, filiaţiunea e directă. Lucrarea lui Souriau a avut cu certitudine un rol important în definitivarea concepţiilor estetice ale vremii; ea a contribuit în bună măsură la clarificarea ideilor arhitecturale – încă tributare decorativismului – într-o epocă în care nu se întrevedeau formele pe care avea să le ia arhitectura viitoare.

Iii 1904, *Casa poporului* a lui Horta sau *Bursa* lui Berlage, staţiile de metro ale lui Wagner sau construcţiile lui Gaudi nu reprezentau decât o arhitectură de tranziţie. *Auguste Perret* construise la Paris *Imobilul de pe strada Franklin*, dar plastica exterioară a acestuia nu se deosebea prea mult de stilul vremii. Numai în proiectul revoluţionar al lui *Tony Garnier* pentru *Un oraş industrial* se putea distinge viziunea originală şi profetică a unui oraş modern, cu o arhitectură pe care, câţiva ani mai târziu avea s-o realizeze *Adolf Loos*. Dar în 1904 acest proiect era doar pe

planşetă şi, probabil, necunoscut lui Souriau.

Souriau crease o bază filozofico-estetică funcţionalismului modern şi curentelor artistice de avangardă, care urmăreau legarea artei de „civilizaţia maşinistă" – cum avea s-o denumească Le Corbusier – şi de omul modern, stăpân şi sclav totodată, al acestei „civilizaţii".

Sistemul său estetic a contribuit la cristalizarea principiilor unei arte legate de universul maşinist, la realizarea unor noi legături şi relaţii între ştiinţă, tehnică şi artă, determinând în cele din urmă o implicare organică a artei în structura intimă a obiectului de serie produs de industrie. Această teorie a reflectat puternica mutaţie produsă de civilizaţia industrială şi ştiinţifică în viziunea artistică şi în modul oamenilor de a înţelege frumosul. Schimbarea s-a înfăptuit în dublu sens: pe de o parte, universul industrial a pătruns în lumea artei, devenindu-i subiect şi izvor de inspiraţie; pe de altă parte, arta a irupt în viaţa cotidiană, transformând maşina şi obiectul de uz curent într-un factor de educaţie estetică, lărgind capacitatea omului de a percepe frumosul prin intermediul ambianţei cotidiene, dând acestei ambianţe valori şi sensuri estetice.

Alături de aceste elemente pozitive, noua „estetică raţională" ascundea însă în sine unele pericole deloc neglijabile, care sau şi manifestat ulterior în practică: pericolul ignorării specificului artei, al neglijării factorilor emoţionali şi estetici prin reducerea frumosului la util şi a artei la o rezultantă de coordonate exclusiv raţionale; cel al ruperii artei din contextul determinantelor ei psihologice şi sociale; cel al îngustării orizontului ei de creaţie şi al sărăcirii valorilor expresive prin excesiva abstractizare a metodelor ei.

Asemenea exagerări ale esteticii lui Souriau, ca identificarea frumosului cu utilul, absolutizarea utilitarului

ca unic factor de creare a frumuseţii, idealizarea maşinii ca producătoare de „perfecţiune în stare pură” şi deci de frumos (ca urmare a definiţiei „frumosul = suprema perfecţiune”) au marcat curentele funcţionaliste şi constructiviste din cel de-al treilea deceniu al secolului nostru.

Această „boală a copilăriei” de care a suferit arhitectura modernă a limitat posibilităţile de integrare organică a funcţionalismului într-o concepţie social-filozofică realistă, imprimându-i adesea un caracter abstract intelectualist sau chiar utopic şi făcându-l, în mod paradoxal, la fel de subiectiv ca şi teoriile pe care le combătea. Ca toate teoriile bazate pe absolutizarea unui singur principiu, „estetica raţională” a lui Souriau păcătuia prin unilateralitate, prin lipsa analizei complexe a fenomenului artistic. Ea furniza argumente unor curente care aveau să ducă atât de departe identificarea frumosului cu utilul încât aveau să considere că este suficient ca un obiect să fie util pentru ca el să fie automat şi frumos.

Curentul raţionalist, al cărui exponent pe plan filosofic fusese Souriau, corespundea însă unei tendinţe generale de intelectualizare şi abstractizare a artei ce apăruse, sub impulsul cuceririlor ştiinţifice, ca reacţie firească împotriva subiectivismului epocii. Cu toate aceste exagerări – şi, poate tocmai datorită lor – „estetica raţională” a permis dezvoltarea curentelor novatoare, de avangardă, şi explorarea unor teritorii virgine, nebănuite, ale universului artistic; ea a lărgit limbajul plastic şi a dat un puternic impuls creării de noi forme conform unor noi viziuni care au devenit, în bună măsură, componenta cea mai semnificativă a esteticii secolului XX.

5. APOSTOLUL BETONULUI ARMAT:
AUGUSTE PERRET

Auguste Perret tocmai terminase clădirea de pe

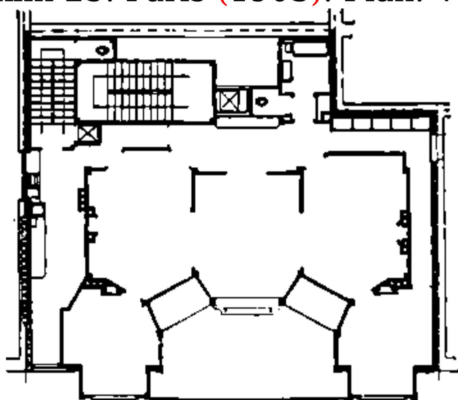
strada Franklin şi garajul de pe strada Ponthieu. El spunea cui voia să-l asculte, cu patosul luptei în voce: „Eu fac beton armat”. Şi într-adevăr, pe atunci aceasta însemna să lupţi. A fost o epocă eroică. Auguste Perret a fost omul acestei epoci.

LE CORBUSIER

APARIŢIA BETONULUI ARMAT

Când în anul 1903, Auguste Perret (1874 – 1954) ridica la Paris, pe strada Franklin 25, un imobil cu structura de beton armat, puţini erau în stare să aprecieze însemnătatea

AUGUSTE PERRET. Imobil de locuinţe pe str. Franklin 25. Paris (1903). Plan. Vezi planşa III, 1.



acestui eveniment. Experţii avertizau cu toată seriozitatea că imobilul se va prăbuşi din cauza stâlpilor prea subţiri, iar băncile refuzau să acorde credit constructorilor. Noul material nu inspira încredere arhitecţilor.

Prăpastia dintre arhitectură şi construcţie continuase să se adâncească de la mijlocul secolului trecut. Inginerii îşi puteau rezolva problemele lor utilitare cu orice material „de mântuială”, chiar şi cu acest beton armat, amestecat cu băţul în „ceaunele” lor industriale. Dar arhitecţii, după cum îi învăţase „Şcoala”, nu puteau folosi decât nobilele materiale care serviseră la ridicarea Parthenonului sau a

palatelor Renaşterii: piatra şi marmura. De altfel, construcţiile aşa-zis „utilitare” şi cele industriale nu prezentau pentru cei mai mulţi dintre ei niciun interes, faţă de marile comenzi de clădiri publice – construcţii importante, cu devize încărcate şi în care se putea face „adevărată” Arhitectură. Un vast câmp de acţiune se oferea astfel arhitecţilor şi inginerilor neconformişti, care puteau experimenta nestânjeniţi noul material, analizându-i toate posibilităţile, elaborând primele structuri spaţiale şi primele forme plastice adecvate.

Teoriile raţionaliste şi funcţionaliste găseau imense posibilităţi de aplicare practică, noul material dovedindu-se treptat a fi cel mai revoluţionar din câte cunoscuse arhitectura până atunci. Se: maturizau condiţiile pentru apariţia unei noi concepţii spaţiale şi a unui nou limbaj plastic.

În arhitectură, marile epoci de creaţie au fost cele în care s-a produs unitatea deplină între necesităţile sociale, structurile constructive – bazate pe cea mai avansată tehnică a timpului – şi concepţiile estetice novatoare.

Criza arhitecturală a secolului al XIX-lea apăruse tocmai în urma adâncirii continue a conflictului dintre necesităţile sociale nerezolvate şi marile posibilităţi tehnice nefolosite, pe de o parte, şi opiniile estetice retrograde pe de altă parte.

Arhitecţii secolului al XIX-lea avuseseră la dispoziţie o tehnică avansată şi un material nou, cu mari posibilităţi constructive: fierul. Dar eşecul arhitecturii de fier fusese total. Între limbajul arhitectural existent – moştenit, perfecţionat şi verificat de-a lungul a nenumărate secole – şi structurile rezultate din folosirea fierului exista o ruptură atât de categorică, încât gândirea estetică a epocii n-a fost în stare să creeze un nou sistem de forme, corespunzător noului material. După ce au încercat o conciliere imposibilă, arhitecţii au făcut singurul lucru la

care s-au priceput: s-au străduit să ascundă noile structuri.

Atunci a apărut betonul armat. Nimeni nu-i bănuia viitorul. Lumea îşi permitea încă să construiască scump, să mişte din loc munţi de piatră şi să folosească mii de meşteşugari pentru realizarea unui singur edificiu.

În marile oraşe, condiţiile de locuit ale majorităţii populaţiei erau aproape aceleaşi ca în „insulae”-le Romei antice, dacă nu mai rele, şi nimeni nu se gândea să le schimbe. Industriei, în dezvoltare spontană şi haotică, puţin îi păsa că distrugea natura şi înăbuşea oraşele sub fum şi cenuşă. Oamenii anilor 1900 îşi luminau locuinţele cu gaz, se spălau în lighean, circulau fie pe jos, fie cu trăsura sau tramvaiul cu cai, munceau în birouri prăfuite şi prost iluminate sau în uzine pline de fum, în mijlocul murdăriei şi al vacarmului. Dar în timpul acesta industria şi tehnica acumulau noi mijloace, iar ştiinţele naturii schimbau imaginea omului despre lume şi despre el însuşi. Noi forţe sociale se dezvoltau şi exercitau o puternică presiune, cerând îmbunătăţirea condiţiilor de trai, transformarea vieţii oamenilor, folosirea în interesul societăţii a uriaşelor mijloace materiale acumulate. Posibilitatea de a construi ieftin însemna o adevărată revoluţie, pentru că permitea înfăptuirea acestor cerinţe sociale.

Nu întâmplător oamenii au început să sesizeze posibilităţile betonului armat abia în jurul lui 1900, deşi fusese inventat cu 50 de ani mai înainte de către francezul *Joseph Monier*. Către 1860, când începea să fie folosit la unele construcţii utilitare, inginerul François *Coignet* îl descria astfel: „betonul, format din var, nisip, pietriş şi ciment” în care o armătură de fier „nu rugineşte, chiar în apa mării, rămânând strălucitoare ca argintul”. În 1880, *François Hennebique*, analizând noul material, constata că betonul prelua eforturile de compresiune, iar fierul pe cele de tensiune; el elabora metode sigure de calcul şi în 1888

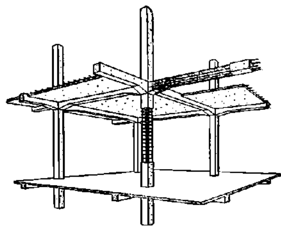
şi 1893 construia din beton armat primele vile, în 1894 primul pod, cu o deschidere de 32 m, iar un an mai târziu, un siloz de grâu.

În jurul anului 1900, *Ways*, *Bauschinger*, *Contamin*, *Bordenave* şi alţi ingineri defineau proprietăţile şi comportamentul static al noului material şi principiile generale de calcul al structurilor. Începea drumul noului material în arhitectură; docurile, magaziile, porturile, uzinele, podurile, hangarele construite din beton armat deveneau curente în ţările europene şi în America. În 1897 tânărul arhitect *François le Coeur* executa prima cupolă de beton armat, iar arhitectul *Anatole de Baudot* folosea arce, cupole şi ziduri armate la *Biserica Saint Jean de Montmartre*.

Dar istoria se repetă... La fel ca generaţia de la 1850 în faţa fierului, generaţia de arhitecţi de la 1900 privea betonul armat ca pe un auxiliar ce trebuie ascuns în spatele materialelor „nobile”. Inerţia spirituală are viaţă lungă: la Paris, în 1930, un pod de beton armat mai era acoperit cu piatră, la fel ca structurile de fier din secolul anterior.

Puţini vedeau, la 1900, marile posibilităţi ale betonului armat. Dar industria, în plină expansiune, avea nevoie de noul material, care se dovedea ieftin şi eficient, rezistent la foc şi rugină, putând lua orice formă şi întrecând în rezistenţă materialele naturale curente. Fusese folosit mai întâi de ingineri, care îi determinaseră proprietăţile şi sistemul de calcul. Şi miracolul matematicii se repetase. Printre sutele de construcţii utilitare – multe urâte, multe indiferente din punct de vedere estetic – au început să apară unele structuri graţioase şi elegante, având frumuseţea creaţiilor naturale. Ingineri ca *Freyssinet* (1879 – 1962) sau *Maillart* (1872 – 1940) creau adevărate capodopere, care – dincolo de dimensiunile colosale şi de îndrăzneala tehnică – dovedeau o uluitoare

armonie a formelor născute din calcul. Fără



Structură-tip de beton armat.

să urmărească principii estetice, ei creau frumuseţea funcţională în stare pură.

Abia atunci ochii unora dintre arhitecţi s-au deschisr noul material nu oferea doar o structură scheletică, greu de prelucrat arhitectural, ca fierul, ci posibilităţi de prelucrare plastică fără precedent; betonul era o piatră artificială care putea lua orice formă dorită de arhitect. Noile structuri, bazate pe o concepţie spaţială care răsturna toate datele cunoscute ale artei de a construi, schimbau cu totul viziunea arhitecturală. *Hangarul de la Orly* al lui Freyssinet (1916) şi podurile lui Maillart marcau naşterea erei marilor structuri spaţiale.

Dar, cum niciodată în istorie apariţia unui sistem constructiv nou n-a determinat apariţia imediată a unei arhitecturi noi, şi în cazul betonului armat a fost necesară o perioadă de încercări şi tatonări până la formarea unui nou limbaj plastic, a unui nou stil. Pentru că stilul se naşte numai dintr-o concepţie estetică globală, îmbrăţişând toate domeniile vieţii. Nu era uşor să se dea formă unui sistem constructiv nou; aceasta însemna ca după ce se izbutea asigurarea rezistenţei noului sistem, echilibrul său static.

să se organizeze totul din punct de vedere estetic, să se armonizeze formele astfel încât sistemul structural şi sistemul plastic să se contopească într-o unitate arhitecturală.

Noua viziune estetică abia se forma. Vocabularul plastic al arhitecturii moderne s-a închegat de-a lungul a

trei decenii de luptă cu gândirea rutinieră, cu reminiscenţele decorativiste, cu propriile îndoieli şi ezitări ale arhitecţilor, care trebuiau să defrişeze mai întâi terenul virgin pe care se aventuraseră.

AUGUSTE PERRET ÎŞI (ESTETICA BETONULUI (ARMAT

Claude Marie Perret, tatăl lui Auguste, era pietrar în Bourgogne. Aici, în jurul celebrei mănăstiri Cluny, trudiseră şi se formaseră generaţii întregi de meşteri renumiţi. La douăzeci de ani, Claude Marie plecase la Paris, luase parte la mişcarea revoluţionară a Comunei şi, condamnat la moarte, se refugiase în Belgia. La Bruxelles i se năşteau cei trei fii: Auguste (în 1874), Gustave (în 1876) şi Claude (în 1880). Antreprenor de construcţii priceput, Claude Marie se face remarcat şi ia parte la executarea câtorva mari edificii, ceea ce îi asigură o stare materială înfloritoare. Reîntors în Franţa în 1881, desfăşoară o vie activitate constructivă, în care sunt antrenaţi pe rând şi cei trei fii ai săi; aceştia vor prelua firma după moartea prematură a tatălui şi o vor face celebră.

Înscris la 17 ani la Iscole des Beaux-Arts, Auguste Perret face studii strălucite sub conducerea lui *Julien Guadet*, dar nu-şi dă proiectul de diplomă: pasionat de lucrările de construcţii ale tatălui său, părăseşte şcoala pentru a se consacra antreprizei, alături de fraţii săi.

În 1899 ia contact pentru prima oară cu betonul armat, la construcţia *Cazinoului din Saint-Malo* şi de atunci, timp de jumătate de secol, rămâne credincios noului material, creând cu forţă, rigoare constructivă şi respect ferm pentru material, primele forme arhitecturale noi.

Auguste Perret este unul dintre ultimii urmaşi spirituali ai lui Viollet-de-Duc şi a rămas până la moarte adept convins şi intransigent al raţionalismului cartezian al acestuia, al principiilor sale morale, al respectului său

pentru structură, „generatoarea tuturor formelor arhitecturale”. În acelaşi timp, o solidă formaţie clasică îşi pune amprenta pe toate lucrările sale, făcând din Perret un clasic care se exprimă în beton armat.

De la primul contact cu betonul ei are convingerea că acesta este materialul modern prin excelenţă. Are numai 25 de ani, construcţia de fier e în plin avânt şi totuşi Perret se dedică cu curaj noului material, cu care construieşte la Paris *Casa din strada Franklin* (1903), *Garajul Ponthieu* (1906) şi *Teatrul de pe Champs Élysées* (1913), definind primele principii estetice ale betonului armat.

Imobilul de locuinţe din strada Franklin deschidea epoca arhitecturii de beton armat, nu atât prin plastica lui, cât prin îndrăzneala structurii de beton, ce apărea în faţadă, şi prin ingeniozitatea planului, care rezolva într-un mod nou problema luminării tuturor încăperilor; folosirea planului liber – datorită înlăturării zidurilor portante – îi dăduse deplină libertate în împărţirea fiecărui etaj după necesităţi.

Trei ani mai târziu, Perret realiza *Garajul Ponthieu*, în care structura, exprimată cu sinceritate, lua o formă plastică nouă, inerentă materialului folosit.

Pentru prima oară structura era pusă în evidenţă cu atâta forţă şi lipsă de artificii formale. Şi tot pentru prima oară, această structură asculta şi de legi estetice, realiza proporţii armonioase bazate pe reguli arhitecturale.

În plină epocă de glorie a stilului Art nouveau, Perret crea o faţadă uimitoare prin simplitatea ei, în care nici măcar un singur ornament nu acoperea armonia formelor pure, obţinute doar prin raportul, perfect echilibrat, dintre structura – devenită formă arhitecturală – şi panourile vitrate, ce completau spaţiile dintre stâlpi şi grinzi.

La fel ca în cele mai izbutite exemple ale şcolii din Chicago, contradicţia dintre decor şi structură fusese înlăturată. Structura însăşi lua formă arhitecturală, prin

voinţa estetică a arhitectului, care găsise un mod de exprimare propriu betonului armat. Era prima apariţie a unei noi estetici, atât de categorică şi de revoluţionară, încât nici chiar Perret nu va avea curajul s-o folosească mai târziu într-o formă atât de radicală.

În lucrările următoare, el îşi definea principiile, vizând stabilirea unor forme plastice specifice betonului armat.

El pornea de la ideile structurale enunţate de Viollet-le-Duc înainte cu jumătate de secol, şi declara:

„Cel care ascunde o parte oarecare a structurii se lipseşte de cel mai frumos ornament al arhitecturii, singurul ornament legitim. Cel care ascunde un stâlp, comite un fals. Cel care construieşte un stâlp fals comite o crimă (subl. n.).

...Osatura este pentru edificiu ceea ce este scheletul pentru animal. După cum scheletul animalului, ritmat, echilibrat, simetric, conţine şi suportă organele cele mai diverse, cu cele mai diferite aşezări, la fel şi structura edificiului trebuie compusă, ritmată, echilibrată, dispusă chiar simetric (subl. n.). Ea trebuie să poată conţine cele mai diverse organisme şi servicii, având cele mai diferite aşezări cerute de destinaţie şi funcţiune”.

Betonul armat apărea într-un moment în care arhitecţii – după ce părăsiseră stilurile istorice – ajunseseră la o oarecare simplificare a formelor. Dar ceea ce fusese la început o năzuinţă sentimentală devenea, odată cu folosirea betonului, o necesitate inerentă noului material. Construcţia de beton îşi impunea legile ei; turnarea betonului în cofraje de lemn cerea o extremă simplitate, înlăturarea profilelor, a detaliilor, a ornamentelor complicate. O dată mai mult, stilurile istorice erau înlăturate de însuşi sistemul constructiv şi de mijloacele tehnice moderne.

Marea forţă a lui Perret sta în faptul că stăpânea

construcţia la fel de bine ca arhitectura şi că în plus, îşi executa singur lucrările. Această triplă ipostază – de arhitect, de constructor şi de executant – îl făcea superior arhitecţilor vremii, îi permitea să extragă din tehnică şi material toate posibilităţile lor plastice. El vorbea despre tehnică cu lirism şi pasiune: „Tehnica, permanent omagiu adus naturii, principală hrană a imaginaţiei, adevărat izvor al inspiraţiei, cea mai puternică dintre toate rugăciunile; tehnica, limba maternă a oricărui creator, dacă este vorbită de un poet, ne duce la ARHITECTURĂ”.

Şi adăuga o idee nouă: „Arhitectura este arta de a organiza spaţiul. Ea se exprimă prin construcţie (subl. n.). Arhitectura pune stăpânire pe spaţiu, îl delimitează, îl împrejmuieşte, îl închide. Ea are privilegiul de a crea locuri fermecate, în întregime opere ale spiritului”.

Un astfel de „loc fermecat” realiza Perret în 1913 la *Théâtre des Chatnps-Élysées*. Era primul teatru modern, de o puritate a formelor, o eleganţă a construcţiei şi o siguranţă a proporţiilor uimitoare. Nimic inutil, nicio concesie făcută decorativismului, nicio mască în faţa structurii de beton lăsată aparentă; fiecare element utilitar – de la balustrade şi grile de ventilaţie până la orgă şi la scafele care mascau lămpile electrice – căpătase şi o valoare decorativă proprie, justificată doar de funcţiune.

Structura, de o logică constructivă riguroasă, eliberase sala de spectacol de orice punct de sprijin interior care ar fi stânjenit vederea, permiţând realizarea celor două balcoane în consolă pe o adâncime de 7 m. Coloanele de beton armat – atât cele din hall-ul de intrare cât şi cele din sală, care susţineau arcele cupolei centrale – erau de o concepţie care avea să devină specifică arhitecturii lui Perret: lipsite de bază şi capitel, ele aminteau de ordinele clasice fără a le imita.

Perret încerca astfel să elaboreze un sistem plastic dedus în întregime din specificul modului de construcţie;

acest sistem era – conform ideilor lui Viollet-le-Duc – însăşi prelucrarea plastică a structurii. Înnobilând această structură, dându-i valoare artistică după legile proporţiilor şi armoniei clasice, Perret îşi definea astfel crezul artistic: „Edificiul atinge frumuseţea prin splendoarea adevărului; iar adevărul stă în tot ce are grija şi onoarea de a susţine sau de a apăra (edificiul)” (subl. n.).

6. UN GLAS ÎN PUSTIU: LOOS

Loos a apărut pe neaşteptate în mijlocul preocupărilor noastre arhitecturale cu un articol admirabil: *Ornament şi crimă*, publicat în 1908...

Loos a măturat totul de sub picioarele noastre şi a făcut o curăţenie homerică, precisă, atât filosofică, cât şi lirică. În acest fel, Loos a influenţat viitorul nostru arhitectural.

LE CORBUSIER

Adolf Loos (1870 – 1933) se numără printre primii arhitecţi europeni care s-au opus categoric decorativismului, creând o arhitectură într-un stil geometric, „cubic”, cum nu se mai văzuse până atunci.

În Viena habsburgică a anilor 1900, în care stilul Sezession făcea ravagii, poziţia lui Loos cerea un curaj deosebit.

Personalitate singulară – izolat în mijlocul unei societăţi ostile împreună cu un grup de mari creatori, la fel de neînţeleşi ca el (muzicienii *Arnold Schönberg, Alban Berg* şi *Anton Webern*, poetul *Georg Trakl* sau polemistul *Karl Kraus*) – Loos realiza expresia concretă a unor noi teorii estetice atât de radicale, încât spaima cercurilor conservatoare de pe atunci era foarte firească. El era printre primii arhitecţi europeni care luase contact nemijlocit cu experienţa înaintată a Şcolii din Chicago; adept hotărât al raţionalismului – pe linia lui Viollet-le-Duc şi Otto Wagner – el respingea de la început orice compromis, orice reminiscenţă stilistică, orice slăbiciune

decorativistă.

În anul 1904, când termina minunata *Vilă de la Montreux*, Loos avea 34 de ani. *Ornament şi crimă*, celebrul său pamflet apărea la Viena în 1908, cu 15 ani înainte ca Le Corbusier să publice *Vers une architecture*. În 1907 Le Corbusier venea în călătorie de studii la Viena, exact în perioada când Loos îşi susţinea ideile îndrăzneţe şi neconformiste în presa vremii.

Loos s-a născut în 1870 la Bino, în Moravia. Fiu al unui sculptor şi tăietor în piatră, el a crescut pe şantiere, familiarizându-se cu toate meseriile, învăţând de mic să preţuiască munca onestă şi de înaltă calificare a meşterilor ce-şi treceau din tată în fiu secretele meseriilor, exercitându-le cu dragoste şi mândrie.

Loos urmează cursurile şcolii profesionale din Reichenberg şi apoi arhitectura la Technische Hochschule din Dresda, pe care o termină în 1888. Cinci ani mai târziu pleacă în America, fără un ban în buzunar, făcând, pentru a-şi câştiga existenţa, cele mai diferite munci pe şantierele de construcţii şi trăind în mizerie alături de ceilalţi imigranţi, care se împăcau greu cu mediul anglo-saxon. În 1893 era la Chicago, cutreierând marea Expoziţie şi învăţând, în contact cu asprimea şi pragmatismul Americii, să se elibereze de „culturalismul înăbuşitor” care domina bătrâna Europă. „Loos îi admira pe americani – îşi aminteşte arhitectul *Richard Neutra* – pe bucătari, pe administratorii de hoteluri, pe coafori, pe lustragii şi pe vânzătorii ambulanţi… care erau pe punctul de a dobândi o mentalitate realistă, fără prejudecăţi”.

Experienţa americană – acea Americă făurită de Lincoln şi cântată de Whitman – a fost foarte importantă pentru Loos; el a trăit acolo trei ani – 1893 – 1895 – tocmai în epoca în care arhitecţii Şcolii din Chicago ridicau primii zgârie-nori cu osatură metalică. Structurile simple şi puternice, exprimate cu sinceritate în faţade, austeritatea

imobilelor administrative şi comerciale, care formau un contrast puternic cu eclectismul şi academismul prăfuit al Europei, îi indicau lui Loos un drum nou, realist, în care se afirma cu tărie necesitatea concordanţei între formă şi funcţiune, într-o arhitectură a societăţii moderne.

Întors în 1896 în rafinata Vienă, el regăsea sofisticata cultură europeană a „sfârşitului de secol". În 1897, la numai trei ani de la apariţia cărţii lui Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Loos începe să publice în ziarul „Neue Freie Presse", o serie de articole incendiare; douăzeci şi cinci de ani mai târziu, el va strânge aceste articole într-un volum intitulat, cu amară semnificaţie, *Ins Leere gesprochen* (Vorbind în pustiu).

Într-adevăr, în 1897 nu numai că Loos vorbea în pustiu, dar articolele sale întâmpinau opoziţia vehementă a forurilor oficiale şi a majorităţii arhitecţilor. Era anul în care pictorul *Gustav Klimt* (1862 – 1918) şi arhitecţii *Joseph Olbrich* (1867 – 1907) şi *Josef Hoffmann* (1870 – 1956) înfiinţau mişcarea *Wiener Sezession*, introducând în Austria stilul Art nouveau. Publicul vienez a primit cu entuziasm noul stil, care trecea în mod firesc de la decorul baroc şi rococo la cel floral. Până şi Wagner ceda curentului, împodobind cu ghirlande *Majolika Haus* (*Viena*, 1898) sau *Staţia de metro din Karisplatz*.

Loos porneşte o adevărată cruciadă împotriva tendinţelor mişcării Sezession şi reminiscenţelor stilurilor istorice, într-un stil polemic, acid, el scrie:

„În a doua jumătate a secolului al XIX-lea a răsunat strigătul ignoranţilor: nu avem un stil arhitectural! Or, tocmai această epocă avea, mai mult decât altele, un stil puternic, care se deosebea cu mult de cele ale epocilor anterioare; era vorba de o eroare fără precedent în istoria culturii.

Dar pe atunci falşii profeţi nu puteau deosebi obiectele decât pe baza diferenţelor dintre modurile lor de

ornamentare. Ei au fetişizat ornamentele, prezentând ca autentic un bastard pe care l-au numit stil... Ei au ajuns atât de departe cu copierea ornamentelor trecutului încât, la un moment dat, ei singuri le-au considerat ridicole; şi atunci, au inventat ornamente noi... Iar astăzi îşi freacă mâinile, satisfăcuţi că au găsit stilul secolului al XX-lea. Numai că stilul secolului al XX-lea nu-i nici pe departe acesta”.

Principalele idei ale lui Loos aveau să fie expuse mai târziu în sclipitorul pamflet, devenit celebru: *Ornament uni Verbrechen* (Ornament şi crimă), publicat în anul 1908.

Violenţa caustică, spiritul sarcastic, verva şi mai ales anticipările sale profetice fac din acest articol un adevărat document istoric, de nepreţuit pentru înţelegerea spiritului epocii.

„ORNAMENT ŞI CRIMĂ”.

„Embrionul uman trece, în corpul matern, prin toate fazele de dezvoltare ale regnului animal. Când se naşte, omul are percepţii senzoriale asemănătoare acelora ale unui căţel. Copilăria sa trece prin toate schimbările care corespund fazelor istoriei omeneşti: la doi ani el vede lucrurile ca un papuas, la patru ca un german antic, la şase ca Socrate, la opt ca Voltaire...

Copilul este amoral. La rândul său, papuasul e şi el – pentru noi – amoral. Papuasul îşi spintecă duşmanii şi-i mănâncă, dar prin aceasta nu comite niciun delict. Dar dacă omul modern se apucă să-l sfâşie şi să-l mănânce pe semenul său, acela da, este într-adevăr un criminal sau un degenerat. Papuasul îşi acoperă cu tatuaje pielea, barca, vâslele, într-un cuvânt tot ce-i cade în mână; el nu comite prin aceasta un delict. Dar omul modern care se tatuează este fie un delincvent, fie un degenerat.

Eu am descoperit şi am dăruit lumii conştiinţa faptului că evoluţia culturii este sinonimă cu excluderea ornamentelor de pe obiectele uzuale (subl. n.). Am crezut

că prin acest dar voi aduce o bucurie nouă în lume, dar lumea nu mi-a fost recunoscătoare.

Lumea a devenit tristă, şi-a aplecat capul, oprimată de ideea că nu va mai putea crea ornamente noi. Oare numai noi, oamenii veacului al XIX-lea, nu vom putea niciodată ajunge să realizăm ceea ce poate realiza oricare negru, ceea ce au putut face toate popoarele şi vremurile dinaintea noastră?

Tot ceea ce omenirea a creat fără ornamente în mileniile trecute a fost desconsiderat, înlăturat şi distrus. Nu mai avem niciun banc de tâmplărie din timpul carolingienilor, în schimb toate lucrurile fără valoare, cât de cât împodobite, au fost strânse, curăţite şi adăpostite în palate pompoase anume construite pentru aceasta. Şi iată oamenii învârtindu-se trişti în jurul vitrinelor, aproape ruşinaţi de neputinţa lor. Fiecare epocă a avut stilul său propriu; numai epocii noastre nu i se va admite un stil? Prin stil înţelegându-se, bineînţeles, ornamentele.

Atunci m-am ridicat şi am spus: nu mai plângeţi... Tocmai faptul că nu suntem în stare să născocim un ornament nou constituie măreţia timpului nostru. Noi am depăşit ornamentul, am ajuns, cu multă greutate, să ne eliberăm de ornamente...”

Exagerările verbale şi absolutismele nu trebuie să ne înşele. Prin „ornament”, Loos înţelege mult mai mult decât decoraţia care acoperea cu vrejuri clădirile Europei sau tendinţa industriei de a reproduce în serie obiecte de consum împodobite după modelul celor artizanale. El nu se împotrivea existenţei ornamentului ca atare: „Nu am fost niciodată de părerea puriştilor care au procedat «ad absurdum», afirmând că ornamentul trebuie sistematic şi consecvent înlăturat. Numai acolo unde ornamentul a dispărut în urma exigenţelor epocii el nu mai poate fi din nou aplicat... (subl. n.).

Dat fiind că ornamentele nu mai au niciun fel de

raport organic cu cultura noastră, ele nu mai formează nici expresia ei. Ornamentele realizate în zilele de azi nu au niciun contact cu noi, niciun raport uman, niciun raport cu ordinea lumii. Ele nu mai sunt susceptibile de dezvoltare. Ce se întâmplă cu ornamentele lui Otto Eckmann şi cu acelea ale lui Van de Velde? Şi unde vor fi peste zece ani operele lui Olbricht? Ornamentele moderne nu au predecesori, nici urmaşi, nu au un trecut şi nu vor avea niciun viitor. Lipsa ornamentelor a dat posibilitate celorlalte arte să ajungă la înălţimi neînchipuite. Simfoniile lui Beethoven n-ar fi putut niciodată să fie compuse de un om îmbrăcat

J. M. OLBRICHT. Schiţă pentru Cafeneaua Niedeimayer. Viena (1898).



În veşminte de mătase, de catifea, ori cu dantele... Lipsa ornamentelor este dovada unei forţe spirituale”.

Loos nu lupta împotriva ornamentului în sine, din motive formale. El protesta împotriva stării de spirit

obtuze a acelora care nu erau în stare să înţeleagă încotro se îndrepta civilizaţia modernă. Cruciada lui era expresia unei puternice aderenţe spirituale la realităţile social-economice ale civilizaţiei moderne. După cum opoziţia întâmpinată de el – şi nu numai de el – dovedea înverşunarea cu care lumea veche refuza să recunoască aceste realităţi. În 1900, gustul pentru „stil" era încă atotputernic în Europa, dovadă a admiraţiei snoabe şi inculte a burgheziei pentru creaţiile aristocraţiei dispărute. Loos îşi bătea joc de acest snobism:

„La întrebarea ce înseamnă «cu stil», cel mai bun răspuns l-a dat, după părerea mea, acea vrednică gospodină care a spus: dacă pe noptieră se află un cap de leu şi acest cap de leu este montat de asemenea pe canapea, pe dulap, pe paturi, pe scaune, pe lavabou – într-un cuvânt, pe toate obiectele din cameră – atunci această cameră se numeşte «cu stil»".

Loos vedea mult mai departe atunci când, primul, denunţa ornamentul prin prisma intereselor economice şi sociale ale societăţii moderne. El analiza cu o uimitoare clarviziune problema uzurii fizice şi morale a produselor, în anul 1908, cu mult timp înainte de generalizarea „societăţii de consum" capitaliste şi a uriaşei risipe de bunuri materiale şi de resurse naturale care îi este proprie, el ridica o problemă de o stringentă actualitate:

„O haină îşi schimbă mult mai des forma decât o blană scumpă. O rochie de bal, a cărei viaţă durează numai o noapte, îşi schimbă mult mai repede forma decât un birou. Dar ar fi o nenorocire dacă şi biroul ar trebui schimbat tot atât de repede ca şi rochia de bal, pentru singurul motiv că forma lui a devenit insuportabilă! Decoratorii ştiu bine aceasta, iar decoratorii austrieci se străduiesc să găsească latura bună a acestei nenorociri. Ei spun: «Un client cu un mobilier pe care, după zece ani, nu-l mai poate suporta, astfel că e nevoit să-l schimbe la

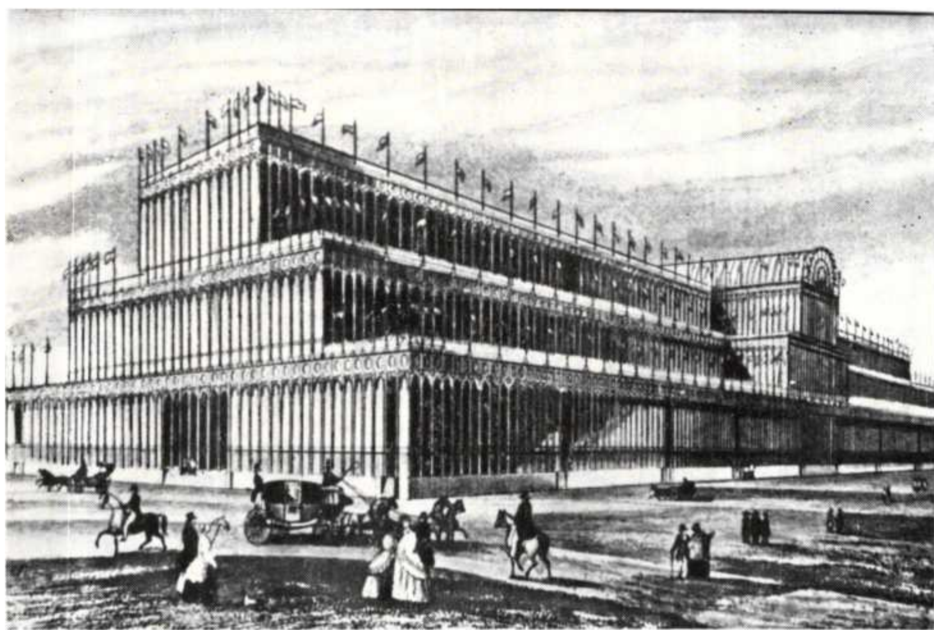
fiecare zece ani, este mult mai simpatic decât acela care îşi cumpără un obiect nou numai când cel vechi este complet uzat. Industria însăşi pretinde acest lucru. Milioane de oameni se pun deci în mişcare în urma acestor schimbări rapide». Acesta pare să fie misterul economiei publice din Austria; şi cât de des se aude zicându-se atunci când arde o casă: «Domnul fie binecuvântat; iată că, acum cel puţin, unii oameni au de lucru!» Dar în cazul acesta eu cunosc un remediu foarte bun: să se dea foc unui oraş întreg, să se aprindă tot imperiul şi astfel toţi şi toate vor înota în belşug. Să se construiască. mobile care după trei ani să poată fi arse în sobe, să se facă canapele care după trei – ani trebuie date la topit ca fier vechi, deoarece nici de la muntele de pietate nu se poate obţine vreun ban pe ele, şi iată-ne astfel tot mai bogaţi!"

Loos demonstra că din punct de vedere cultural şi estetic ornamentul (şi întreaga cultură artizanală care-i dăduse naştere) nu-şi mai găsea locul în noua civilizaţie industrială. Era un nonsens, un anacronism contrazis, de maşinism. Se convinsese de acest lucru în America, ţara cea mai industrializată din lume. Admirase zgârie-norii şi îndrăzneţele concepţii ale lui Sullivan, dar admirase mai ales modul în care – industria americană producea obiectele de consum: simple, eficiente, fără ornamente rafinate, dar în schimb bine adaptate scopului pentru care fuseseră create. Producţia modernă, maşinismul, înlătura munca manuală şi ornamentul epocilor trecute, care fusese creaţia muncii manuale. Produsul în serie era opus artei decorative; pentru a produce în serie trebuia să produci simplu, economic, eficient. A face obiecte în serie imitând creaţia artizanală ornamentată – şi industria făcuse la începuturile ei asemenea imitaţii groteşti – devenea o minciună costisitoare; mai mult, un mijloc de a menţine în continuare cultura estetică la un nivel extrem de coborât, anacronic, prin proliferarea prostului gust. Înseşi condiţiile

social-economice cereau înlăturarea acestei minciuni: nemafiind rentabilă, munca lucrătorilor decoratori era condamnată la dispariţie, spunea Loos. Dezvoltarea industrială a ţărilor capitaliste confirma că acest fenomen este obiectiv şi ireversibil, fiind determinat de procesul de înlocuire a economiei feudale, bazată pe munca meşteşugărească, cu cea industrială modernă.

Deşi arhitectura rămăsese încă în afara acestui proces general, bazându-se în cea mai mare parte tot pe munca meşteşugărească, semne ale noului apăreau şi în acest domeniu prin metodele noi de lucru impuse de betonul armat. Construcţia de beton armat, economică şi rapidă, înlătura întreg arsenalul de forme clasice. Condiţia tehnică de existenţă a noului material era simplitatea, unghiul drept, înlăturarea profilelor complicate. Arabescul ornamental era părăsit pentru geometria elementară. Dar necesitatea tehnică – cunoscută de ingineri şi totuşi ignorată uneori cu bună ştiinţă de cei mai mulţi dintre arhitecţi – cerea o justificare estetică, argumente teoretice pe care să se poată baza un nou limbaj al formelor. Aceste argumente trebuiau să risipească mai întâi marea confuzie ce fusese provocată prin folosirea abuzivă a termenilor de „artă decorativă” şi „artă aplicată”: amestecată şi confundată în permanenţă cu producţia obiectelor de uz curent – de la pantofi şi mobile până la haine şi furculiţe – creaţia artistică avea de suferit din cauza vulgarizatorilor, iar producţia industrială era silită să producă mai departe obiecte de consum imitând forme şi decoraţii „stil”.

Loos spunea: „Oamenii care cer ca obiectele de uz zilnic să fie opere de artă sunt criminali în domeniul spiritului. Ei închid drumul artistului şi măresc distanţa dintre omenire



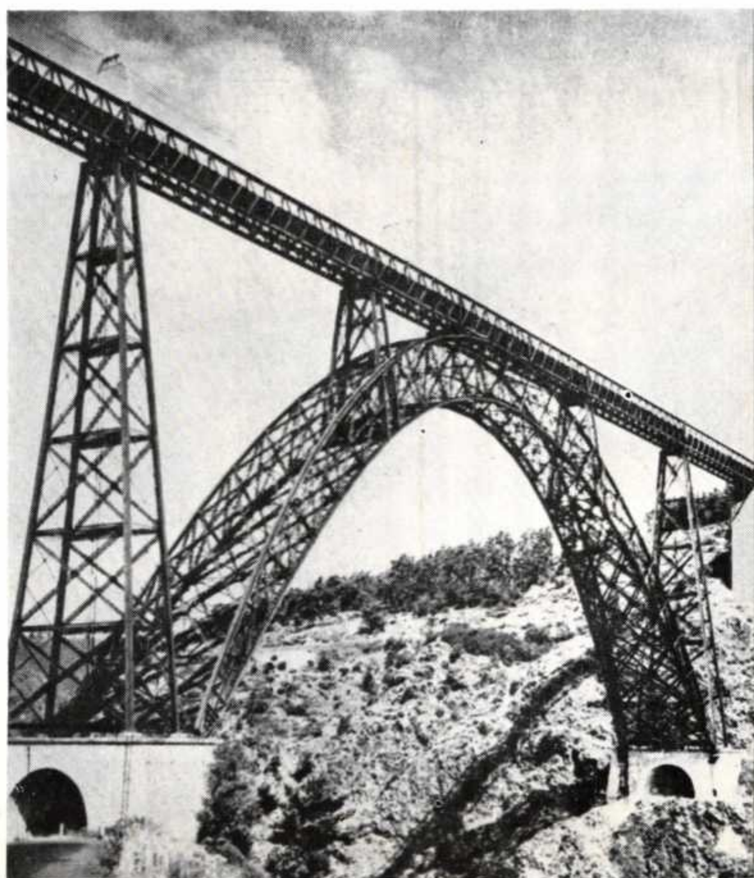
1. JOSEPH PAXTON. Crvslal Palace. Londra (1851).

2. HENRI LABROUSTE. Biblioteca Ste Genevieve. Paris (1843 – 1850). Interior.

PLANŞA I

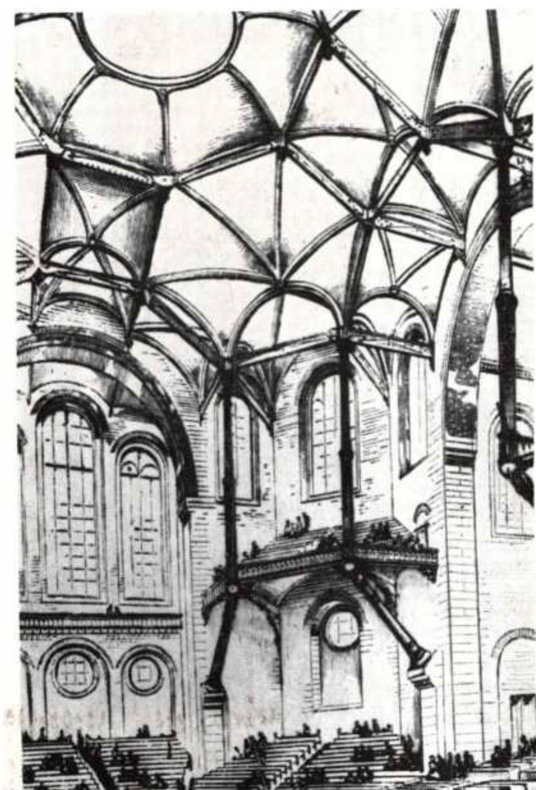
ARHITECTURA FIERULUI







5. DUTERT şi CONTAMIN. Galeria maşinilor. Expoziţia de la Paris (1889).




1

PLANŞA II

DE LA ŞCOALA DIN CHICAGO LA ART NOUVEAU

1. DANIEL BURNHAM şi JOHN ROOT. Reliance Building. Chicago (1894).

2. D. ADLER şi L. SULLIVAN. Guaranty Trust. Buffalo (1895).

3. LOUIS SULLIVAN. Imobilul de birouri Carson, Pine and Scott. Chicago (1899 – 1904).

4.5. H.P. BERLAGE. Bursa. Amster dam (1899 – 1903). Vedere exterioară şi detaliu din interior.

6. OTTO WAGNER. Casa de economii. Viena (1904 – 1906).

2 3



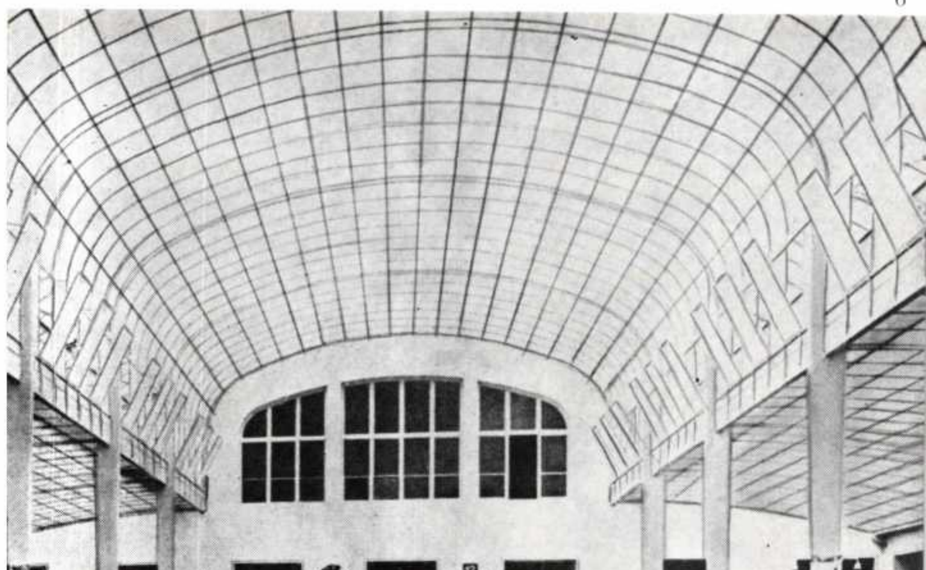




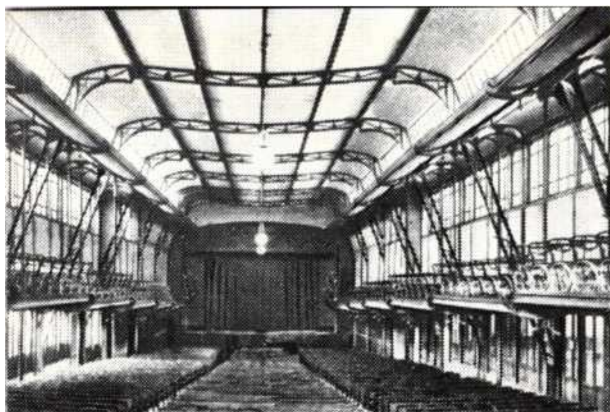


4 5

6



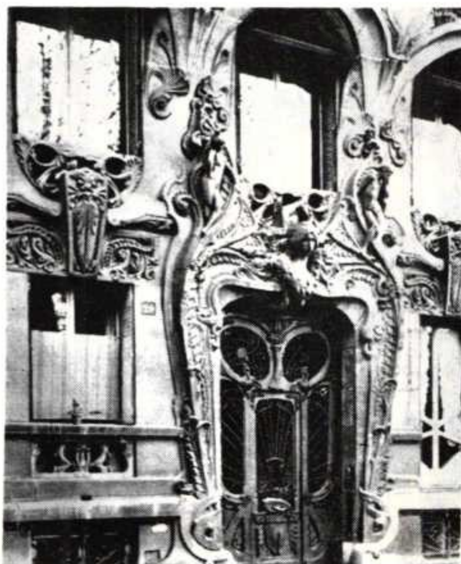
9.



10.


8


9

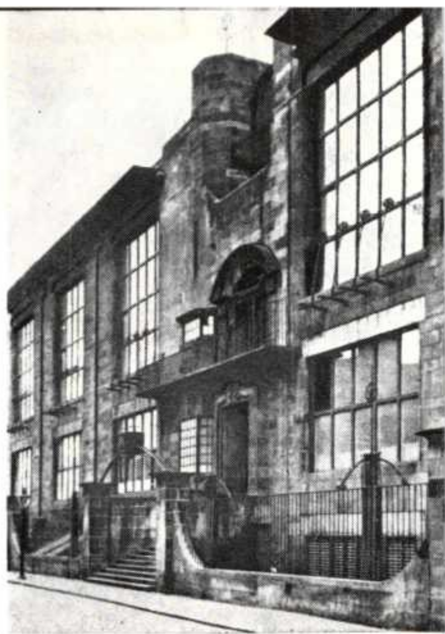

10

11. VICTOR HORTA. Casa Tassel. Bruxelles (1893). Interior.

12. LAVIROTTE. Imobil în stil Art nouveau. Paris (1901). Detaliu.

11.





12





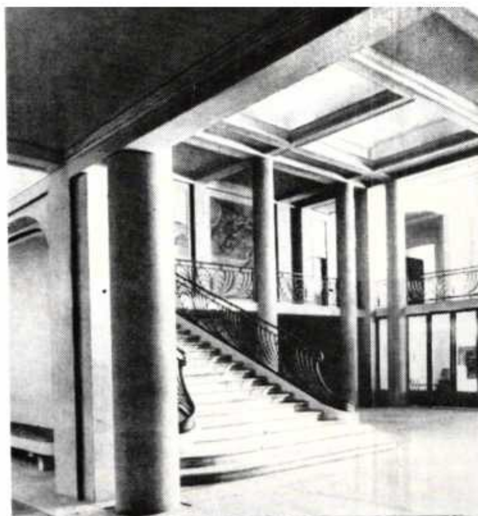
1*2, 12*. CH. R. MAC-KINTOSH. Biblioteca Şcolii de arte din Glasgow (1907 – 1909). Detaliu de interior şi vedere exterioară. 14[11]

11 C. F. A. VOYSEY. Conac la North Luf- fenham. Rutland (1901).

PLANȘA III

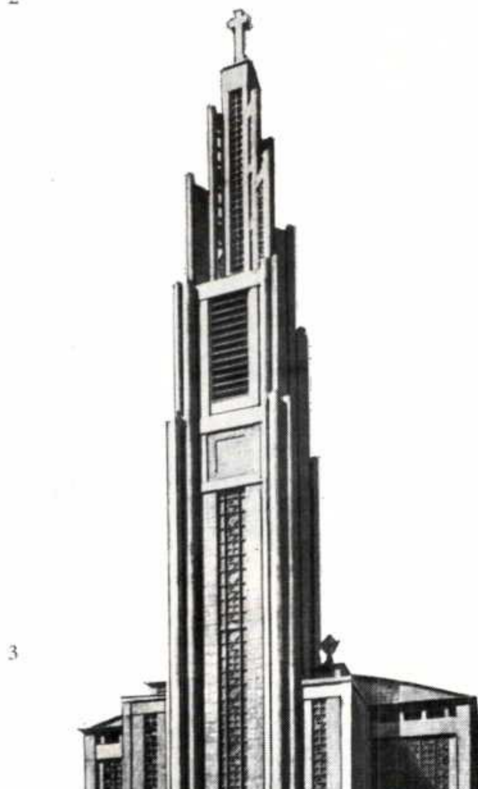
AUGUSTE PERRET

1



2





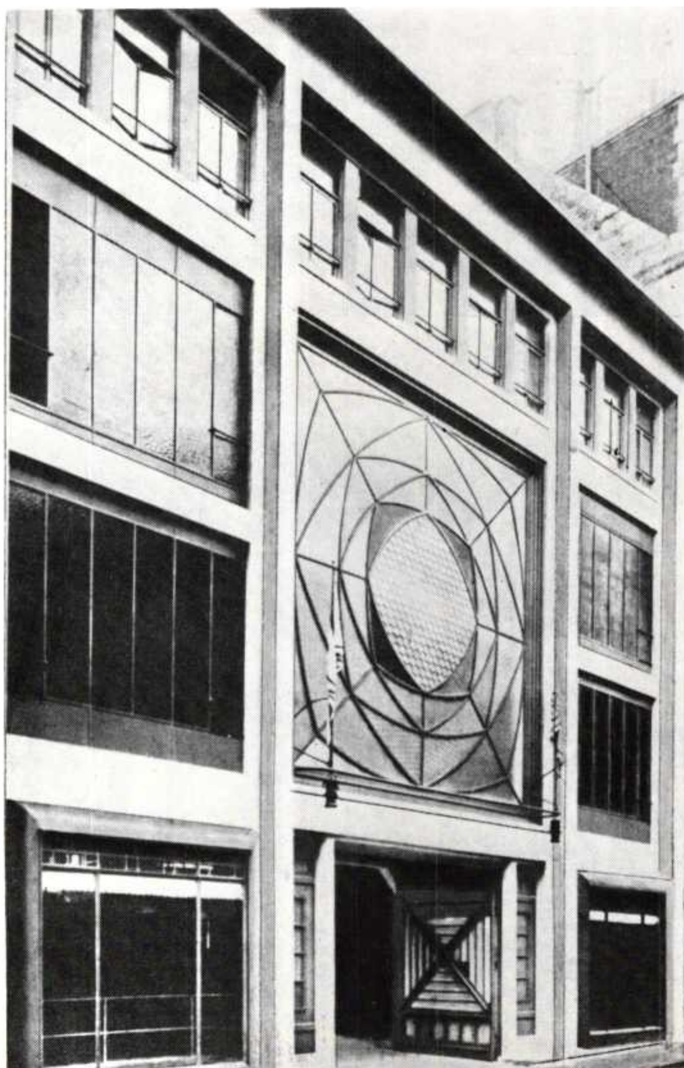
3

1. Imobil de locuinţe pe str. Franklin 25. Paris (1903).

2. Teatrul de pe Champs-Élysées. Paris (1911 – 1913). Holul de intrare.

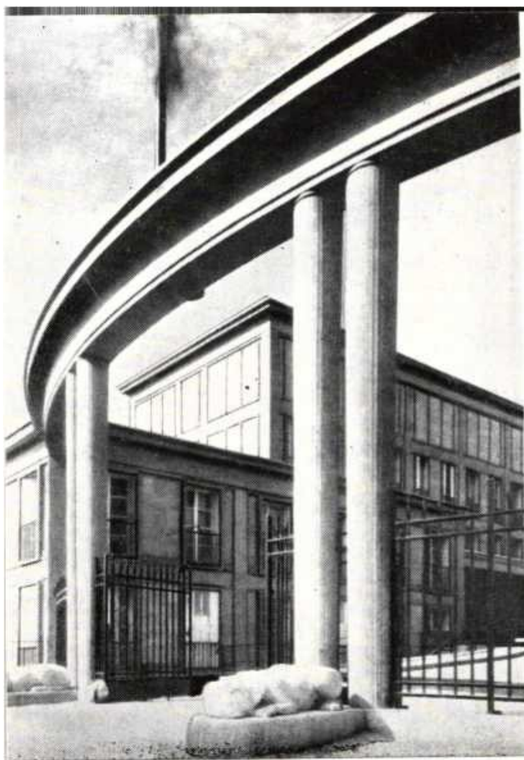
3. Biserica Notre Dame. Raincy (1923).

4.

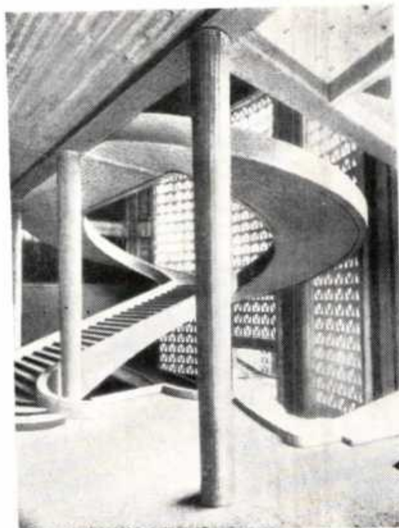


5. Garajul Ponthieu. Paris (1905).

5. Mobilierul Naţional. Paris (1930).
6. Muzeul Lucrărilor Publice. Paris (1937). Detaliu de scară.
7. Portul Le Hâvre (1949). Centrul reconstruit.



5



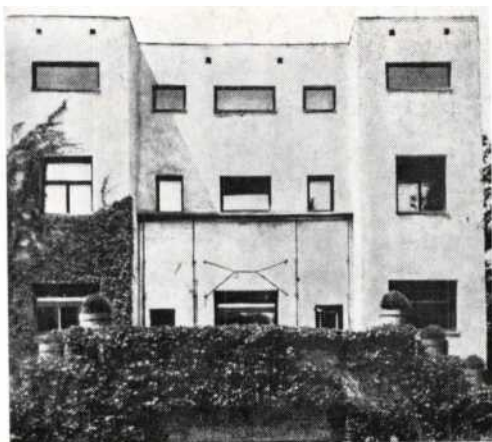
6

7

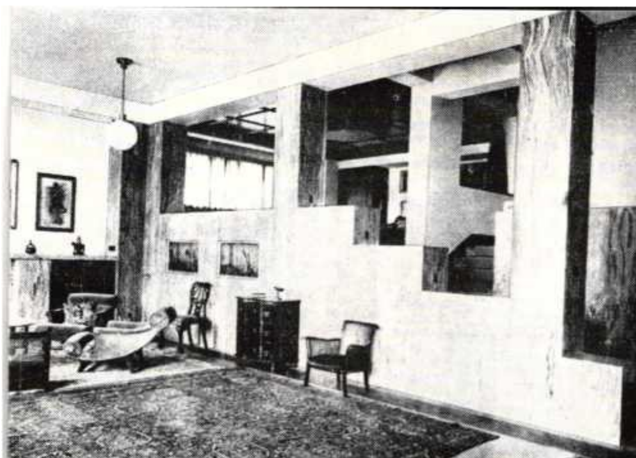
PLANŞA IV



ADOLF
LOOS 1
1.



2. Vila Karma. Montreux (1904). Interior.
3. Casa Steiner. Viena. (1903).
4. Imobil în Michaelerplatz. Viena (1910).



4



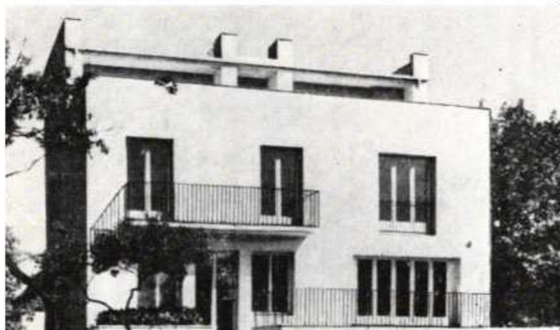
5

4, 7. Casa Müller. Praga (1930). Detaliu de interior și vedere exterioară.

5. Casa Scheu. Viena (1912).

6. Casa Moller. Viena (1928).

6



7

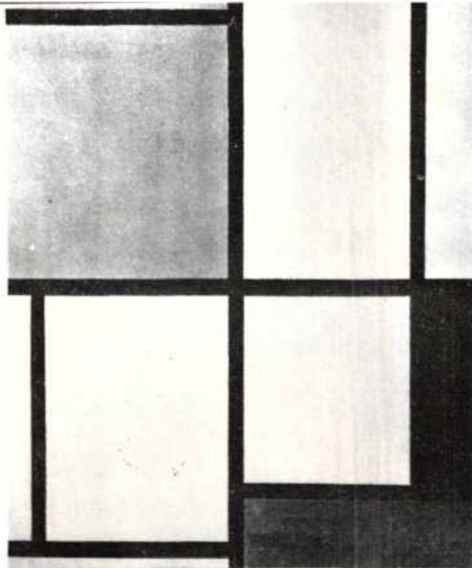


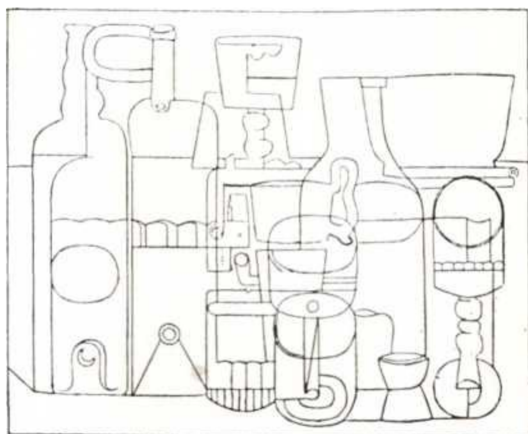


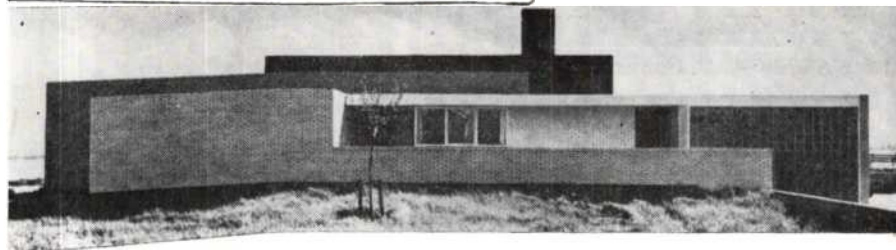
3. 4. ERICH MENDELSOHN. Einsteinturm. Potsdam (1920). Schiță de proiect și vedere.

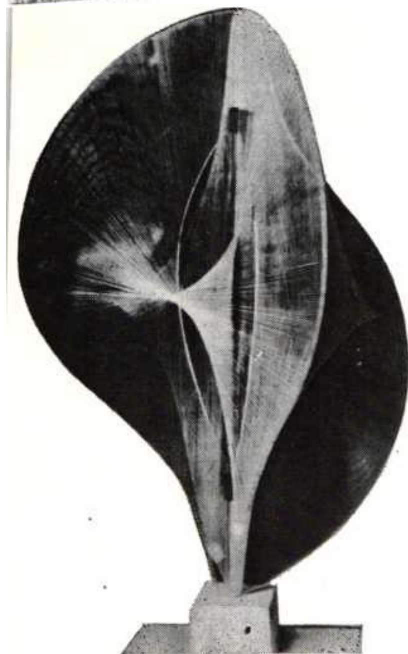










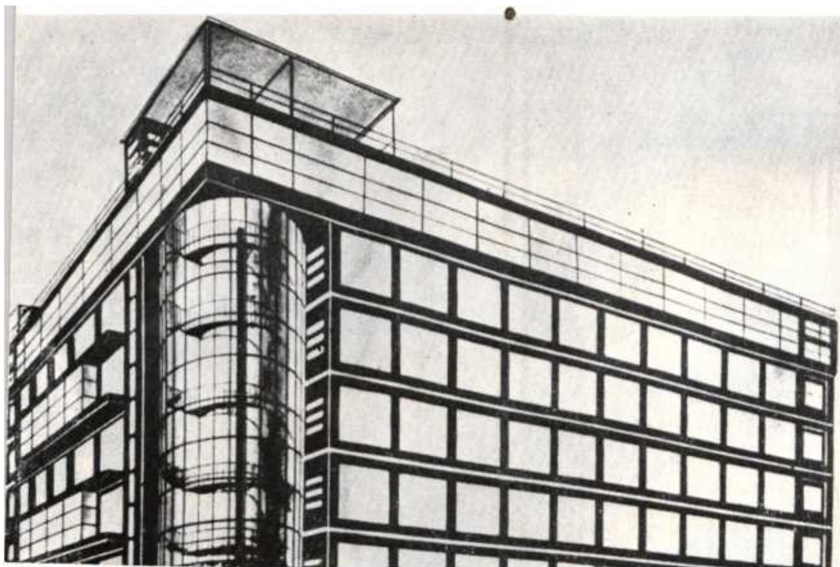


13. NAUM GABO. Construcţie liniară.

14. A.L. şi V. VESNIN. Proiect pentru clădirea ziarului „Leningradskaia Pravda”. Leningrad (1923).



15. J.A. GOLOSOV. Proiect pentru o clădire de birouri. Moscova (1924).



şi artă. Acela care pune pe acelaşi nivel o pereche de cizme şi un tablou nu va fi niciodată în stare să simtă valoarea unui tablou”.

Prietenul lui Loos, scriitorul şi publicistul Karl Kraus, explica sarcastic poziţia aceasta de luptă împotriva vulgarizatorilor artei şi a lipsei de cultură estetică şi de gust a micii burghezii austriece, îmbibată de snobism: „Adolf Loos şi cu mine, el în practică, iar eu în scris, n-am făcut altceva decât să arătăm că există o diferenţă între o urnă şi o oală de noapte şi că exact în această diferenţă stă cultura. Dar alţii, oameni practici, se împart în două: cei care folosesc urna ca oală de noapte şi cei care folosesc oala de noapte ca urnă”!

Lipsa de înţelegere de care se izbiseră pretutindeni curentele artistice novatoare din Europa – începând cu impresionismul şi terminând cu cele contemporane lui Loos, expresionismul sau cubismul – justificau pe deplin poziţia extremistă a lui Loos şi Kraus.

Încercând să stabilească principii sigure, apte să ducă la reînnoirea producţiei de obiecte de uz curent pe

baza unei estetici moderne, Loos pornea de la ideile estetice ale lui Otto Wagner şi Souriau (ale cărui definiţii le repeta aproape identic):

„Spiritul modern cere în primul rând ca obiectul să fie practic. Pentru el Frumuseţea înseamnă suprema perfecţiune (subl. n.), iar deoarece un lucru nepractic nu este niciodată perfect, el nu poate fi nici frumos… Leon Batista Alberti spunea: «un obiect care este atât de perfect încât nu poţi să-i adaugi sau să-i iei ceva fără să-l strici este frumos».

Eu susţin că uzul creează forma obiectelor… Noi nu stăm pe scaun într-un anume fel pentru că tâmplarul a construit scaunul aşa sau altfel, ci, dimpotrivă, tâmplarul face scaunul într-un fel anume, deoarece noi vrem să ne aşezăm într-un fel sau altul. Rindeaua din evul mediu seamănă – priviţi tabloul *Melancolia* al lui Dürer – întocmai cu rindeaua noastră. Nu există o evoluţie a lucrurilor o dată soluţionate. Ele îşi păstrează aceeaşi formă secole de-a rândul, până ce o nouă invenţie le scoate din uz sau o nouă formă de cultură le schimbă fundamental (subl. n.)”.

La fel ca Viollet-le-Duc, Loos afirma că formele noilor invenţii ale culturii noastre (trenul, telefonul, maşina de scris şi altele) trebuie soluţionate fără invocarea vreunui stil trecut, nefiind permisă transformarea unui obiect vechi cu scopul de a-l adapta necesităţilor moderne. Astăzi, după mai bine de 60 de ani, multitudinea de forme noi pe care le îmbracă produsele industriei contemporane confirmă pe deplin justeţea principiilor elaborate de Loos la începutul secolului nostru.

„ARHITECTUL ESTE UN ZIDAR CARE A ÎNVĂŢAT LATINA1

În anul 1910, un imens scandal izbucnea la Viena, în jurul clădirii construite de Loos în *Michaelerplatz*, în plin centru istoric al oraşului, în faţa palatului imperial. Simplitatea şi modernismul auster al acestei opere, faţă în

faţă cu ansamblul impregnat de tradiţia habsburgică, apărea cercurilor oficiale ca o blasfemie. Numai o răsunătoare campanie pornită de cercurile culturale înaintate (printre care *Georg Trakl* şi *Karl Kraus*) a împiedicat municipalitatea vieneză să refacă faţada incriminată.

Loos îşi precizase concepţiile arhitecturale în articolul *Architektur*, apărut în 1909; acesta dovedea că radicalismul său, care îl făcuse să ceară înlăturarea stilurilor istorice, nu-l împiedica să extragă din trecut învăţăminte pentru viitor. Loos avea un deosebit respect pentru arhitectura antichităţii clasice, dar înţelegea să înveţe din spiritul ei, nu din formele ce nu mai puteau fi repetate în alte condiţii sociale. Prin aceasta el se integra într-o concepţie istorică, văzând în evoluţia culturii o succesiune continuă de cuceriri umaniste, rezultate totdeauna din necesităţile şi imperativele fiecărei societăţi. În acest sens, paralela pe care o făcea între cultura greacă şi cea romană, arătându-şi preferinţa pentru cea din urmă, era foarte semnificativă:

„Cultura noastră se întemeiază pe recunoaşterea măreţiei de neîntrecut a antichităţii clasice. Am învăţat de la romani tehnica gândirii şi a simţirii noastre. Komanilor le datorăm sentimentul nostru social şi disciplina sufletului nostru… Un arhitect este un zidar care a învăţat latina…

Nu este o întâmplare faptul că romanii râu au fost în stare să inventeze un nou ordin de coloane, un ornament nou. Erau prea avansaţi pentru a crea aşa ceva. Ei au primit toate de la greci, adaptându-le scopurilor lor. Grecii erau individualişti. Fiecare clădire trebuia să aibă profilul său propriu, ornamentaţia sa proprie. Romanii, în schimb, gândeau social. Grecii îşi puteau guverna oraşele numai cu greutate, romanii au stăpânit întreg pământul. Grecii şi-au cheltuit forţa inventivă în ordinul coloanelor, romanii şi-au utilizat forţa în planuri. Cine poate rezolva un plan mare,

nu se gândeşte la profiluri noi.

De când omenirea simte măreţia antichităţii clasice, un singur gând strânge laolaltă pe arhitecţi. Fiecare gândeşte cam aşa: şi romanii din antichitate ar fi construit aşa cum construiesc eu. Noi ştim că nu au dreptate. Timpul, locul, clima, ambianţa, precum şi scopul împiedică realizarea acestei intenţii”.

Era în esenţă, aceeaşi argumentaţie ca a lui Viollet-le-Duc, având acelaşi ţel: acordul operei arhitecturale cu epoca şi cu necesităţile contemporane:

„Nu v-a sărit până acum niciodată în ochi remarcabilul acord care există între exteriorul oamenilor şi exteriorul clădirilor? Nu se potriveşte oare stilul gotic cu pieptănăturile cu bucle lungi, iar perucile mari, cu barocul? Dar oare casele noastre de azi se armonizează cu îmbrăcămintea noastră? Există teama de uniformitate? Dar, mă rog, clădirile vechi care aparţin unor epoci şi ţări determinate, nu erau uniforme? Atât de uniforme, încât graţie uniformităţii lor a devenit posibilă clasarea lor după stiluri şi ţări, după popoare şi oraşe? Vanitatea cu nervozităţile ei era străină vechilor maeştri…

Dar oamenii acelor vremuri erau în acord cu arhitectura timpului lor. Casele construite după noile criterii plăceau tuturor. Astăzi, majoritatea caselor plac numai la două persoane: proprietarului şi arhitectului…

Opera de artă indică omenirii drumuri noi, se gândeşte la viitor. Locuinţa se referă, dimpotrivă, la prezent. Omului îi place tot ce serveşte comodităţii sale. Şi urăşte tot ceea ce îl bruschează şi vrea să-l smulgă din situaţia la care a ajuns şi pe care şi-a asigurat-o…

Aşadar, casa nu ar avea nimic de-a face cu arta şi arhitectura nu ar trebui să fie trecută printre arte? Chiar aşa!

Numai o foarte mică parte din arhitectură aparţine artei: mormântul şi monumentul. Tot restul, care serveşte

unui scop, trebuie să fie exclus din domeniul artei”.

Loos ataca astfel o problemă fundamentală care fusese în centrul dezbaterilor pasionate din secolul al XIX-lea şi care avea să facă să curgă încă multă cerneală şi în secolul nostru: problema raporturilor dintre arhitectură şi artă. Nu era vorba de o dispută academică, ci de însăşi esenţa şi specificul arhitecturii. Răspunsul dat acestei probleme era determinant pentru înţelegerea – justă sau nu – a rolului social al arhitecturii şi pentru poziţia luată în practică de către arhitecţi în exercitarea profesiunii lor.

Nu trebuie să uităm că ne aflăm într-o epocă în care arhitectura nu mai era aproape nimic altceva în afară de artă, în care cuvintele *funcţiune*, *structură*, *scop social*, *economie*, *materiale noi* nu aveau aproape niciun sens pentru majoritatea arhitecţilor. Considerându-se exclusiv artişti, arhitecţii îşi concepeau clădirile aşa cum pictorii îşi creau tablourile, fiecare urmărind să-şi exprime personalitatea şi individualitatea creatoare; asociat cu sistemul academic de compoziţie, acest mod de a privi arhitectura transformase proiectul arhitectural într-un adevărat tablou: în şcoli, tehnicile grafice deveniseră din mijloace, scopuri în sine menite să înfrumuseţeze cu orice preţ clădirea, care, odată construită, avea să semene cu orice, numai cu proiectul nu.

„Cel mai bun desenator – spunea Loos – poate fi un arhitect slab, cel mai bun arhitect poate fi, la rândul său, un desenator slab. Dar talentul pentru arta grafică este pretins încă de la alegerea profesiunii de arhitect. Întreaga noastră arhitectură nouă e inventată pe planşeta de desen… Caracteristica unei astfel de opere de arhitectură este rămânerea la suprafaţă, ineficacitatea”.

Urmărind să elibereze arhitectura de acest formalism şi s-o reorienteze către scopurile ei sociale, utilitare şi constructive, Loos proclama divorţul dintre arhitectură şi artă. Era în fond o concepţie la fel de unilaterală,

arhitectura fiind în realitate atât o parte a culturii materiale (prin latura ei funcţional-utilitară) cât şi a artelor plastice vizuale (prin capacitatea ei de a crea imagini emoţionale); lipsa de înţelegere a acestei unităţi dialectice ducea la absolutizarea structurii sau a funcţiunii şi la neglijarea factorilor estetici. Sfera arhitecturii apărea, desigur, îngustată şi sărăcită, dar ceea ce îl călăuzea pe Loos era grija de a apăra arta de vulgarizatorii ei şi arhitectura de cei care îi uitaseră menirea adevărată.

De altfel, Loos nu uita posibilităţile expresive ale arhitecturii, nu nega valorile ei emoţionale: „Arhitectura deşteaptă în oameni stări sufleteşti. Datoria arhitectului este aceea de a preciza aceste stări sufleteşti (subl. n.). Camerele trebuie să fie luminoase şi confortabile, iar casele locuibile; palatul justiţiei trebuie să se ridice în faţa viciilor ascunse ca un gest de ameninţare... Dacă dăm în pădure peste o movilă de şase picioare şi lată de trei picioare, ridicată cu lopata în formă de piramidă, devenim serioşi şi un glas interior ne spune: aici este înmormântat cineva. Aceasta este arhitectura”.

Această poziţie contradictorie – pe de o parte negarea arhitecturii ca artă, pe de alta recunoaşterea valorii ei expresive, artistice, îşi are explicaţia în polemica permanentă cu epoca sa – pe care Loos o desfăşura într-o izolare totală – şi în necesitatea de a schimba cu orice preţ optica deformată a arhitecţilor. El punea bazele viitoarei dezvoltări arhitecturale, orientată spre analizarea lucidă a societăţii moderne şi elaborarea unor forme noi care s-o exprime.

Şi, în mod paradoxal, schimbările pe care Loos avea să le introducă în arhitectură nu se referă atât la sfera utilitară sau structurală, ci tocmai la cea estetică, aceea a creării formelor plastico-spaţiale.

Într-adevăr. *Casa Steiner*, ridicată la Viena în 1910 – în acelaşi an cu imobilul din Michaelerplatz – era prima

apariţie în Europa a unei arhitecturi geometrice, nude, lipsite de ornamente, constituind o noutate senzaţională şi scandaloasă pentru filistinii austrieci. Concepţia arhitecturală revoluţionară care apărea pentru prima oară la *Casa Steiner* era geometria pură a volumului exterior «cubic», acoperişul în terasă, înlăturarea oricăror profile şi decoraţii, pereţii albi şi netezi. Era, în parte, urmarea ideilor lui Wagner şi Sullivan şi a proiectelor lui Mackintosh (cunoscute la Viena), dar în cea mai mare parte consecinţa logică a nihilismului anti-decorativist al lui Loos, care îşi desăvârşea astfel lupta contra ornamentului.

Odată cu această plastică arhitecturală puristă, Loos dezvolta o concepţie originală a spaţiului interior, aşa-numitul Raumplan (planul spaţial), concepţie ilustrată cel mai bine la *Casa Rufer* (*Viena*, 1922). De la Horta (*Casa Tassel*) nimeni nu mai. stăpânise cu atâta libertate spaţiul interior. Loos folosea denivelarea încăperilor pentru a crea un spaţiu continuu, în care fiecare încăpere se deschidea, la alt nivel, într-alta, cu care se lega funcţional şi plastic: living-room-ul cu sufrageria, aceasta cu sala de muzică, biblioteca cu biroul etc. Scara interioară devenea elementul de legătură dintre spaţiile locuinţei, numitorul comun al unei plimbări arhitecturale care dezvăluia treptat surprizele compoziţiei. Spaţiul interior se transforma, în mâna lui Loos, dintr-o suprapunere de volume izolate, ca nişte cutii închise, într-un spaţiu fluid în care volumele se întrepătrund şi se intercondiţionează, căpătând nebănuite valenţe plastice.

Lucrările sale de mai târziu constituie etapele evoluţiei până la desăvârşire a acestei concepţii novatoare, care face din locuinţele lui Loos adevărate capodopere, iar din interioarele sale, compoziţii în care libertatea spaţială se uneşte cu bunul gust şi simplitatea rafinată.

În crearea acestor interioare, Loos pornea de la

ideea, de asemenea nouă, că în epoca modernă funcţia ornamentului care dispare poate fi înlocuită cu frumuseţea plastică a materialelor naturale, pusă în valoare prin modul specific de pre§ lucrare a fiecăruia. Fibrele unui lemn preţios, straniul joc de ape al unei plăci de marmură sau frumuseţea rustică a unui zid de cărămidă pot avea o valoare superioară ornamentului, dacă sunt bine evidenţiate plastic în construcţie şi dacă se respectă modul lor caracteristic de finisaj, mod „care s-a format *odată cu* materialul şi *prin* acest material”. Şi Loos ştia să pună în valoare materialele ca nimeni altul. Perfect cunoscător al modului de prelucrare a fiecăruia, îndrăgind pe meşteşugarii vienezi, al căror respect pentru lucrul bine făcut îl preţuia, Loos era un mare maestru al amenajării interioare.

Încă de la primele sale vile – ca de pildă. *Vila Karma*, sau *Casa Steiner* – se remarcă siguranţa desăvârşită în mânuirea şi combinarea diverselor materiale – lemn, cără = midă, marmură – în compunerea spaţiilor interioare. Învăsţând din experienţa engleză a unui Voysey sau Mackintosh – Loos aducea arhitectura de interior la o perfecţiune rar întâlnită.

Pentru Loos, „materialul nobil era minunea lui Dumnezeu”. Interioarele lui aveau strălucire, datorită frumuseţii materialelor, dar mai ales căldură şi intimitate, datorită unei intuiţii sigure a ceea ce trebuia să fie o „artă de a trăi” modernă. El a contribuit mai mult ca oricare arhitect al epocii la dezvoltarea unei adevărate „culturi a locuirii” contemporane.

7. FRANK LLOYD WRIGHT

Cu cât ne adânceam în studiul creaţiilor sale, cu atât mai mare devenea admiraţia noastră pentru talentul incomparabil al acestui arhitect, pentru îndrăzneala concepţiilor sale, pentru independenţa gândirii şi acţiunilor sale. Impulsul dinamic care emana din opera sa

a dat vigoare unei întregi generaţii. Era în sfârşit un maestru constructor ce-şi trăgea puterea din izvorul adevăratei arhitecturi.

MIES VAN DER ROHE

Când, în 1910, a fost prezentată la Berlin expoziţia operelor lui Frank Lloyd Wright (1867 – 1959), arhitecţii europeni au avut revelaţia unei creaţii autentice de o forţă, o claritate a limbajului şi o bogăţie de forme surprinzătoare.

Arhitectura europeană se găsea în plină efervescenţă. După ce stilul Art nouveau îşi epuizase repertoriul decorativ şi-şi dovedise neputinţa de a reînnoi arhitectura, arhitecţii se îndreptaseră spre raţionalismul lui Berlage şi Wagner, începând să vadă noile perspective pe care teoria funcţionalistă şi structura din beton armat le deschideau arhitecturii. Perret construise *Garajul Ponthieu* (1906), Berlage – *Bursa din Amsterdam* (1903), Loos – *Casa Steiner* (1910), iar un tânăr arhitect german, *Walter Gropius*, începuse elaborarea proiectelor pentru *Fabrica Fagus* (1911), un adevărat manifest al funcţionalismului. Şi tocmai în acest moment, expoziţia lui Wright dezvăluia arhitecţilor europeni o concepţie arhitecturală nouă şi neaşteptată, opusă simplităţii geometrice preconizate de estetica raţionalistă.

Wright nu mai era tânăr: avea 44 de ani, din care 20 de activitate profesională. Realizase numeroase opere dovedind talent, maturitate de gândire, fantezie şi o mare bogăţie de mijloace de expresie. Dar, mai ales, închegase o concepţie arhitecturală originală şi neconformistă, impregnată de romantism, concepţie cu atât mai surprinzătoare pentru europeni cu cât venea din superindustrializata şi practicista Americă.

Născut la *Richland Center*, în nordul Statelor Unite (aşa-numitul Middle-West), Wright îşi petrecuse copilăria în atmosfera romantico-mistică a unei familii de emigranţi

care se mândrea că numără printre înaintaşi un înflăcărat predicator unitarian; o adolescenţă trăită în mijlocul preriei, la ferma din Spring Green a bunicului său, precum şi influenţa lecturilor din Ruskin şi Viollet-le-Duc şi-au pus definitiv amprenta asupra caracterului său: individualist şi romantic, cu o imaginaţie bogată, înclinat spre o concepţie filosofică transcendentală şi spre contemplare, stăpânit de o dorinţă nestăvilită de simplitate şi de puritate a sentimentului.

El mărturisea: „Primul sentiment născut aici (la fermă, *n.n.*) a fost setea de realitate şi de sinceritate. Dorinţa de simplitate – o simplitate care să fie ca o mângâiere profundă... Această noţiune de simplitate, atât de organică pentru că fusesem născut şi crescut în spiritul ei, reprezenta o însuşire nouă, capabilă să întărească procesul de gândire şi să recreeze spiritul în orice împrejurare. Simplitatea organică putea fi observată pretutindeni, dând naştere unui caracter specific, în acea ordine severă dar armonioasă pe care am fost învăţat s-o numesc natură”.

Deşi format în atmosfera raţionalistă a Şcolii din Chicago, creaţia şi gândirea arhitecturală a lui Wright erau cu totul opuse modului în care „Şcoala” înţelegea să folosească noile materiale şi structuri. Era o consecinţă şi a caracterului şi a tendinţei sale caracteristice de a merge contra curentului general, de a-şi impune stilul în pofida tuturor. Dar era şi ceva mult mai profund, legat de formaţia sa romantică, ceva specific vieţii americane şi unei civilizaţii noi, lipsită de tradiţii şi, din această cauză, în permanentă căutare de valori originale proprii.

Wright dispreţuia Europa pentru cultura ei învechită şi încorsetată, după cum ura şi civilizaţia modernă americană; cu giganticele ei aglomeraţii urbane, haotice şi impersonale. El era unul din „ultimii reprezentanţi ai unei rase de pionieri pentru care numele de America avea o

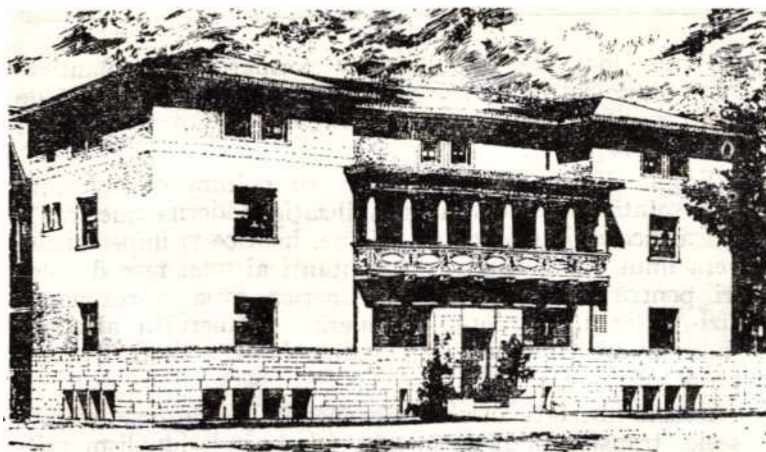
rezonanţă astăzi cu totul pierdută, o Americă a libertăţii absolute a individului, într-un stat redus la cea mai discretă expresie”[12].

Această libertate anarhică devenea la Wright o adevărată obsesie, transformându-se într-un fel de individualism aristocratic, făcându-l un adept al întoarcerii la tradiţia pionierilor legaţi de pământ, acea tradiţie pe care o cântase Whitman. În caracterul lui Wright era ceva din dârzenia şi obstinaţia pionierilor americani porniţi să colonizeze preria, dar şi din Ruskin, cu romantismul său puţin desuet, cu dragostea sa pentru o artă „adevărată”, izvorâtă din natură, din tradiţiile unui trecut idealizat şi din munca meşteşugărească, cu ura sa pentru civilizaţia maşinistă şi urbană, care tăiase legăturile omului cu pământul şi natura.

După doi ani de studii de inginerie civilă la Universitatea din Wisconsin, Wright părăseşte şcoala, unde i se pare că vegetează, pentru a intra în agenţia de arhitectură a lui Silsbee (arhitect eclectic la modă) şi apoi în cea a lui Sullivan şi Adler. Lecţiile celui mai mare arhitect al Americii, Sullivan, l-au format şi i-au hotărât drumul. Teoriile lui „*Lieber Meister*” („iubitul maestru”, cum îi spunea el lui Sullivan, devenit prieten şi iniţiator în tainele meseriei), l-au făcut să lupte împotriva valului neoclasic care pusese stăpânire pe arhitectura americană după Expoziţia din 1893, curmând prematur dezvoltarea şcolii din Chicago. El avea să păstreze toată viaţa o adâncă veneraţie pentru maestru, ale cărui idei avea să le dezvolte, urmând însă o cale proprie de creaţie.

---

12 Peter B l a k e, F. L. Wright, Architecture and Space, Londra, 1963.



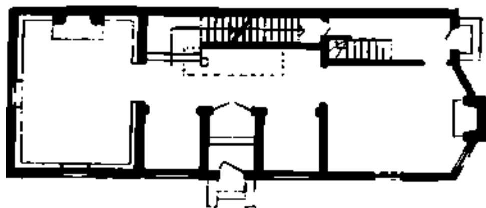
a

În 1893, părăsind atelierul acestuia, Wriglit îşi începea activitatea proprie, proiectând câteva vile în stilul lui Sullivan şi Richardson (între care *Casa James Chamley* din *Chicago*). Vorbind despre Casa Chamley – construcţie geometrică, cu elemente clasicizante – Wright declara mai târziu că şi el, trecuse prin faza când trebuise să construiască o „casă-cutie”, dar că din fericire o putuse depăşi; această depăşire fusese realizată odată cu proiectarea *locuinţei şi atelierului său din Oak Park* (1893). El îşi manifesta totala opoziţie faţă de arhitectura învechită a epocii, pe care o numea „arhitectură de cutii”: „cutii” numite „camere”, înghesuite în alte cutii numite „case” şi aşezate în şiruri de sumedenie de alte cutii formând străzi şi oraşe.

În jurul anului 1900 el începea să-şi definească o concepţie proprie asupra locuinţei, realizând aşa-numitele case ale preriei. La fel ca Morris, Van de Velde sau Loos, Wright considera tipul curent de casă burgheză ca exprimând un mod de trai mincinos, preocupat doar de realizarea unui cadru „reprezentativ”, de paradă; dezolante, lipsite de unitate, rupte de natură, locuinţele americane ale epocii erau lipsite de caracter, de intimitate,

de grijă pentru satisfacerea unor elementare necesităţi umane.

Wright afirma că omul locuise timp de milenii – şi continua să locuiască şi în epoca modernă – în „*case-peşteri*”, izolate de natură, închise în sine şi întorcând spatele mediu

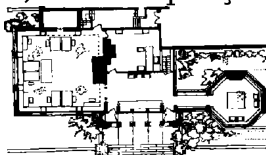


lui sau biologic. El urmărea să realizeze o „casă-adăpost” care să se desfăşoare liber în spaţiu, legându-se organic de natură şi pământ, deschizându-se spre toate orizonturile, integrând spaţiul interior şi cel exterior într-o singură unitate; în felul acesta ea trebuie să asigure omului adăpostul necesar regăsirii echilibrului interior şi totodată posibiliratea contopirii cu natura.

O astfel de locuinţă, a „omului liber”, răsărită din pământ şi legată intim de preria americană, nu putea fi realizată în oraş; dar Wright urmărea tocmai desfiinţarea oraşului, pe care-l considera un organism monstruos, creaţie a unei civilizaţii trepidante, dezumanizante, care rupsese omului rădăcinile sale naturale, înfipte de milenii în glie.

Wright luase ca model casa rustică americană, locuinţa tradiţională legată de epoca pionierilor şi de „veacul eroic”, cu viaţa sa primitivă şi simplă, dar, potrivit concepţiei lui Wright, mai sănătoasă şi mai adevărată. Planul acestei case – în formă de „moară de vânt” sau de cruce – se desfăşura în jurul unui nucleu constituit dintr-un mare cămin central, o vatră primitivă din cărămidă sau piatră, străbătând, verticală şi masivă, întreaga construcţie, de la pardoseală până dincolo de acoperiş. Toate încăperile se dezvoltau şi creşteau în jurul acestui

nucleu, care împărţea spaţiul fără a-l închide.

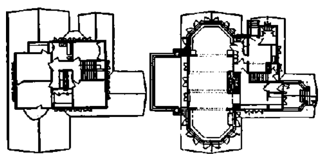


F. L. WRIGHT. Atelierul propriu din Oak] Park, Chicago (1893). Plan.

Pornind de la acest model, el *reghidea* toate funcţiunile locuinţei, urmărind să creeze cadrul arhitectural în care să se dezvolte un nou mod de trai, mai bun, mai natural, mai uman

Wright îşi dezvolta deci planul locuinţei în jurul unor vetre centrale – la fel ca în vechea locuinţă rurală, în care vatra strângea în jurul ei întreaga familie; de aici, locuinţa creştea ca un organism viu, proiectându-şi liber în spaţiu structura internă, în toate direcţiile, potrivit unei logici determinate atât de funcţiuni, cât şi de raporturile complexe stabilite între om şi mediul ambiant. De aceea, în cadrul unor principii generale, locuinţa putea să varieze la infinit, pentru că de fiecare dată aceste raporturi se schimbau în funcţie de mediu şi de aspiraţiile celor ce trebuiau s-o locuiască.

Schema funcţională a locuinţei era modificată; desfiinţând pivniţele umede şi mansardele în care erau înghesuite înainte camerele personalului, el grupa la parter, în jurul bucătăriei, o zonă de serviciu, semiizolată. O a doua zonă era cea de primire, iar o a treia, dispusă uneori la etaj, cuprindea partea de odihnă – cu dormitoarele, baia etc. Dar adevărata schimbare era de ordin spaţial: modificarea relaţiilor funcţionale şi separarea lor (prin planul „în cruce”) dădea posibilitatea creării unui spaţiu continuu, fluid, care unifica şi amplifica totodată locuinţa. Principalele încăperi destinate vieţii zilnice erau unite printr-o circulaţie continuă, păstrându-şi totuşi o individualitate proprie din punct de vedere funcţional şi expresiv.



F. L. WRIGHT. Hickox House. Kankakee (1900). a – Plan etaj.

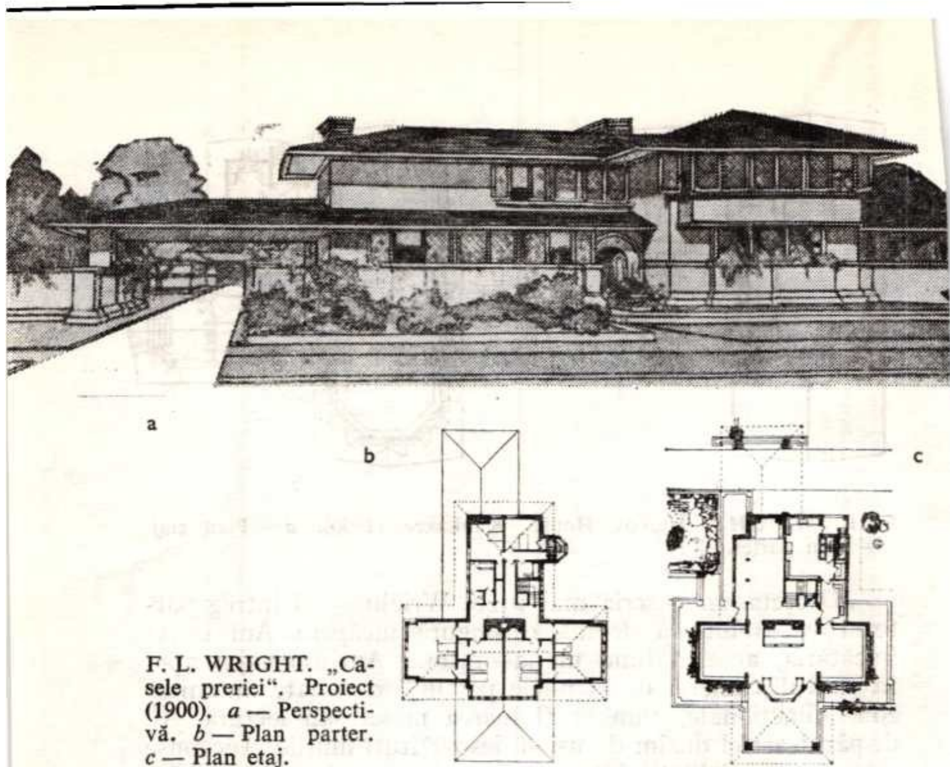
— Pl: n parter.

„Decretasem – scria mai târziu Wright – că întreg parterul va trebui să devină o singură încăpere. Am izolat bucătăria, aceasta fiind un laborator... Am amenajat apoi în cadrul camerei de zi unele porţiuni destinate anumitor zone funcţionale, cum ar fi luarea mesei sau lectura. Au dispărut astfel duzini de uşi şi despărţituri inutile. Începuse răsăritul spaţialităţii interioare” (subl. n.). Această spaţialitate interioară era accentuată prin schimbarea înălţimii şi prin darea unor noi dimensiuni încăperilor, în funcţie de destinaţia fiecăreia. Duşman al grandomaniei şi al fastului pretenţios, Wright reintroducea în locuinţă *scara umană* *, urmărind să creeze locatarului sentimentul de firesc şi făcându-l să se mişte în voie într-un spaţiu pe măsura lui.

În locuinţele acestea nu-şi aflau locul nici holurile cu scări imense, nici saloanele ca de bal, cu coloane şi decoraţii „stil”, nici luxul de prost gust al noilor îmbogăţiţi. Erau locuinţe înscrise în voie în toate cutele terenului, spaţioase, aerate, încadrate în peisaj, cu valori plastice simple şi dinamice. Concepţia internă se reflecta în spaţiu cu o bogăţie de forme şi de relaţii volumetrice ce contrasta puternic cu volumele rigide, paralelipipedice, ale „arhitecturii de cutii” caracteristică oraşelor americane ale epocii – ca de altfel şi celor europene.[13]

---

13 Scara umană: sistem de proporţionare şi corelare a dimensiunilor clădirii în funcţie de dimensiunile omului.



F. L. WRIGHT. „Casele preriei". Proiect (1900). *a* — Perspectivă. *b* — Plan parter. *c* — Plan etaj.

Wright considera linia orizontală drept „linia de bază a cursului vieţii”, linia ce exprima odihnă, linişte, echilibru. Toate locuinţele sale urmăreau până în cele mai mici detalii realizarea acestei orizontalităţi. Desfiinţase soclul, aşezându-şi casele direct pe o platformă pavată, construită chiar la nivelul solului; în acest mod structura clădirii se lega intim cu pământul, din care părea că răsare în mod natural. Concepuse un acoperiş foarte jos, cu pante mici şi cu o streaşină mult ieşită în afara zidurilor clădirii; asigurase astfel casei protecţie şi linişte, creând în acelaşi timp un ecran pe care lumina se reflecta spre interiorul încăperilor de la etaj, prin şirul neîntrerupt de ferestre situate chiar sub acoperiş. Înlocuise vechile „ferestre-ghilotină”, ce arătau ca nişte găuri în zid, cu un şir

continuu de ferestre de tip european ce se deschideau înspre exterior; obţinuse astfel mari suprafeţe de lumină, dând în acelaşi timp locatarului senzaţia de libertate neîngrădită prin ziduri, de deschidere către natură şi lumea exterioară.

Toate aceste elemente, ce se înscriau în cadrul unei concepţii arhitecturale noi, transformaseră locuinţa dintr-o „cutie” rigidă, lipsită de viaţă şi sensibilitate, într-un organism viu, „aerodinamic” (după expresia lui Wright), în care frontierele dintre interior şi exterior se ştergeau prin jocul de planuri, terase şi galerii, iar contrastul de materiale şi volume crea forme plastice deosebit de expresive.

Un element surprinzător era modul, de neînchipuit până la el, în care erau folosite materialele naturale.

Şi lui Loos îi plăcea să folosească aceste materiale – marmura divers colorată, cărămida aparentă, lemnul cu ape preţioase – dar le folosea cu un deosebit rafinament, după bunele tradiţii ale artizanatului vienez. Cu Wright însă, pătrunde în locuinţă materialul brut din natura înconjurătoare: construcţii de piatră sau chiar blocuri de stâncă naturală încastrate în pereţi, grinzi din lemn negeluit, ziduri de cărămidă rustică, panouri despărţitoare din scânduri de lemn, pardoseli grosolane de granit etc. Era un mod subtil de a introduce mediul ambiant în interiorul locuinţei, de a sublinia apartenenţa ei la acest mediu.

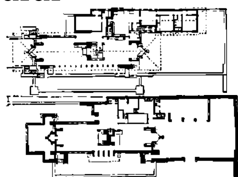
Locuinţa îşi mărea, de asemenea, expresivitatea prin contrastul dintre liniile orizontale ale cornişelor sau benzilor de ferestre şi cele verticale ale vetrelor de piatră ce stră = băteau acoperişul, dintre porticurile uşoare sau terasele distribuite liber în spaţiu şi masivitatea voită a unor zidării ce creau impresia de concreţiuni naturale.

Wright acorda de asemenea o atenţie deosebită mobilierului şi decoraţiei interioare a locuinţelor sale. El

considera absolut necesar ca întreg mobilierul, echipamentul tehnic, decoraţia interioară, sculpturile sau picturile, plantaţiile şi amenajările din jurul clădirii să fie proiectate de la început ca o parte integrantă a arhitecturii. În spiritul simplităţii organice, el cerea desfiinţarea decoraţiilor aplicate, a mobilierului vechi, a covoarelor şi a obiectelor de tot felul atârnate pe pereţi.

Wright îşi mărturisea însă amărăciunea pentru faptul că rareori a putut amenaja vreo locuinţă în acest spirit, fie datorită unor dificultăţi financiare, fie din lipsa de înţelegere a proprietarilor.

Acestea fuseseră principiile care se închegaseră treptat pe măsură ce el realiza – în primul deceniu al secolului

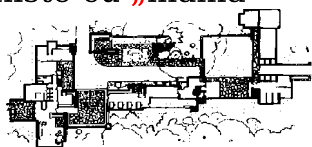


F. L. WRIGHT. Robie House. Chicago (1909). *a* – Plan etaj. *b* – Plan parter. Vezi planşa IX, 1.

nostru – locuinţe ca *Willitts House* (*Highland Park, Illinois*, 1902), *Heurtley House* (Oak Park, 1902) sau *Martin House* (Buffalo, 1904); ele se îmbogăţiseră datorită preţioaselor lecţii ale arhitecturii japoneze, în care Wright (care efectuase în 1905 prima sa călătorie în Japonia) găsise confirmarea multora dintre principiile sale. Urmările învăţămintelor trase din experienţa japoneză puteau fi văzute în *Coonley House* (*Riverside, Illinois*, 1908) şi în special în celebra *Robie House* (*Chicago*, 1909), cea mai desăvârşită expresie a concepţiilor sale din perioada antebelică. Tot din această perioadă datează realizarea – la *Spring Green*, locul tinereţii sale – a primei *Taliesin House* (1910). Amplasată pe coasta unei coline, executată cu piatra extrasă din vecinătate şi din bârne patinate pentru a nu se deosebi de culoarea arborilor din

apropiere, clădirea avea un plan liber cuprinzând nu mai puţin de patru curţi interioare, prin intermediul cărora locuinţa se lega strâns de natura înconjurătoare.

Spre deosebire de ceilalţi maeştri ai arhitecturii moderne, Wright nu urmărea să realizeze o arhitectură care să exprime maşinismul sau forţa civilizaţiei industriale, ci, dimpotrivă, o arhitectură menită să lege viitorul de un trecut idilic şi să reconcilieze omul societăţii maşiniste cu „mama



F. L. WRIGHT. Reşedinţa proprie de la Spring Green („Taliesin-Nord” (1911 – 1925). Pi n.

natură”, în spiritul unei filosofii „à la J.J. Rousseau”, romantică, idealistă şi, în esenţă, utopică. Nu întâmplător el foloseşte în construcţiile sale forme arhitecturale amintind de acest trecut, împrumutate de la templele maya, de la ziguratele asiriene sau de la simplul wigwam indian; iar simbolismul formelor geometrice – triunghiul, pătratul sau hexagonul – care determină câteodată planurile sale, aminteşte de practicile mistice ale unor civilizaţii orientale bazate pe filosofia contemplării şi contopirii cu natura.

Formele arhitecturale tind astfel să exprime viaţa sa interioară, filosofia şi reveriile sale; concepţiile sale arhitecturale nu se limitează la soluţionarea unor probleme de viaţă, ci vor să determine viaţa însăşi. Definind arhitectura ca delimitarea spaţiului de trai, el înţelege s-o transforme într-un instrument capabil să acţioneze asupra omului şi a modului său de viaţă.

Extrem de individualistă, de sentimentală şi de subiectivă, această concepţie se situa la polul opus pragmatismului american şi nu putea fi acceptată de o societate care era în acelaşi timp deosebit de

conservatoare şi de supusă esteticii academice europene. De aceea Wright, deşi izbutise să construiască numeroase vile particulare, rămăsese de fapt un izolat în propria-i ţară, ameninţat să aibă soarta lui Sullivan, care se stingea în uitare şi mizerie.

Cu totul altfel întâmpina Europa arhitectura lui Wright. Aflaţi în pragul unor mutaţii estetice hotărâtoare, înclinaţi tot mai mult să accepte teoria esteticii raţionaliste, arhitecţii europeni – în special cei olandezi şi germani – se despărţeau cu regret de tendinţele romantice şi subiective. Descoperirea arhitecturii lui Wright, modernă în felul ei şi totodată opusă raţionalismului purist şi geometrizant – de tipul lui Loos – constituia o revelaţie şi deschidea noi căi, seducătoare prin extrema libertate spaţială şi prin formele plastice. *Berlage* devenea adeptul înfocat şi propagandistul acestei arhitecturi în Europa. Şcoala olandeză, cu *Dudok* şi *Vânt Hoff*, şi cea expresionistă germană, cu *Mendelsohn* şi *Scharoun*, aveau să continue în deceniile următoare o arhitectură care găsise în creaţia lui Wright un puternic stimulent pentru propriile lor idei subiective, adânc legate de climatul spiritual al nordului Europei.

*

Astfel, într-un interval relativ scurt de numai două decenii, gândirea arhitecturală realizase o cotitură decisivă menită s-o îndrepte pe făgaşul acelei arhitecturi moderne ale cărei principii generale le enunţase Otto Wagner.

Pasul hotărâtor fusese eliberarea de dogmatismul academic şi de tirania stilurilor istorice. O întreagă generaţie de arhitecţi moralişti – Berlage, Sullivan, Wagner, Loos – luptase pentru a demonstra că se poate face arhitectură fără academism şi fără ordine clasice. Arhitecţii începuseră să stăpânească mijloacele tehnice şi materialele puse la dispoziţie de industrie – oţelul, betonul

armat, sticla – dându-şi în sfârşit seama că transformările profunde aduse de noile structuri şi materiale revoluţionau însăşi bazele constructive ale arhitecturii.

Mutaţiile petrecute pe planul structurilor constructive erau completate de cele ce se înfăptuiau în domeniul rezolvărilor funcţionale şi al viziunii spaţiale şi plastice.

Şcoala engleză crease o metodă nouă de a compune arhitectura, pornind de la funcţiunile interne pentru a determina formele spaţiale. Şcoala americană demonstrase forţa valorilor arhitecturale născute din exprimarea sinceră a structurii şi funcţiunilor. Perret dăduse formă plastică structurii de beton, integrând definitiv noul sistem constructiv în limbajul arhitectural. Loos desfiinţase ornamentul şi introdusese o nouă viziune spaţială şi plastică. În sfârşit, Wright lărgise şi îmbogăţise orizonturile gândirii raţionaliste, căutând mijloace de expresie care să satisfacă mai profund aspiraţiile spirituale ale omului.

Pe plan pur teoretic, Souriau fundamentase din punct de vedere filozofico-estetic principiile raţionalismului, stabilind noi relaţii între tehnică, arhitectură şi artele plastice.

Noua arhitectură se închega treptat, din nenumărate idei şi realizări, uneori divergente şi contradictorii, ca o aspiraţie comună spre un ideal încă nebulos.

Arhitecţi-pionieri din ţări atât de diferite ca dezvoltare materială şi culturală – Franţa şi America, Anglia şi Olanda, Belgia şi Austria, Germania şi Spania – contribuiseră în egală măsură ca această aspiraţie să prindă treptat contururi tot mai precise. Prin aportul lor de idei şi de realizări – care uniseră continente şi învinseseră nu numai frontierele fizice dar şi pe cele spirituale – se făurise o gândire arhitecturală bazată pe un principiu comun, fundamental: noua arhitectură trebuia să fie

expresia societăţii moderne, a necesităţilor, ideilor şi aspiraţiilor oamenilor secolului XX.

Dar dacă gândirea arhitecturală îşi stabilise unele principii structurale şi funcţionale, ea mai şovăia încă în faţa unor direcţii plastice atât de diferite ca cele indicate de operele lui *Berlage*, *Sullivan*, *Wright*, *Perret* sau *Loos*. Epoca era nesigură, ezitantă, concepţiile confuze şi contradictorii, uneori violent opuse; ca în toate epocile de început, se găseau amestecate într-un haos aparent toate ideile din care aveau să se nască, în deceniile următoare, principalele curente ale artei contemporane.

În preajma primului război mondial, lumea artistică era încleştată într-o bătălie estetică îndârjită; urmărind realizarea unei sinteze a artelor, avangarda artistică antrena în luptă şi pe arhitecţi, pentru a făuri împreună principiile estetice menite să determite certitudinile viitoare. În acest moment de răscruce, gândirea artistică de avangardă aducea o contribuţie importantă la clarificarea ideilor plastice, dând arhitecturii impulsul necesar pentru a-şi găsi propriile sale mijloace de expresie.

AVANGARDA
ARTISTICĂ
ŞI ARHITECTURA

Artiştii ele astăzi, împinşi în întreaga lume de aceeaşi conştiinţă, au luat parte, în câmpul spiritual, la războiul împotriva dominaţiei individualismului, capriciului. Ei… combat, pe plan spiritual şi material, pentru formarea unei unităţi internaţionale în Viaţă, în Artă, în Cultură.

MANIFESTUL REVISTEI DE STIJL”. 1918

Deşi evoluţia arhitecturii în secolul al XIX-lea fusese influenţată de marile curente de idei care frământaseră intelectualitatea literară şi artistică a vremii – neoclasicismul, romantismul, realismul etc. –, majoritatea arhitecţilor, grupaţi într-un fel de confrerie aparte, se

ţinuseră la egală distanţă atât de lumea artistică cât şi de cea tehnică.

La începutul secolului al XX-lea, presiunea exercitată asupra domeniului arhitectural de ingineri, pe de o parte, şi de artişti, pe de alta, începea să scoată pe arhitecţi din această autoclaustrare cvasiaristocratică. Dacă ştiinţa, tehnica şi realizările inginereşti jucaseră un rol important în formarea teoriilor raţionaliste încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, la începutul secolului nostru curentele artistice novatoare şi noile concepţii estetice începeau, la rândul lor, să exercite o puternică influenţă asupra gândirii plastice arhitecturale.

Avangarda artistică se formase în urma protestului tot mai violent contra academismului care condamna arta la imobilism. Odată cu mişcarea impresionistă începuse lupta pentru depăşirea artei oficiale şi găsirea unor noi mijloace de expresie. În numele viitorului, artiştii de avangardă contestau, negau, distrugeau întreg trecutul artei şi lansau manifeste răsunătoare, cuprinzând idei ce se voiau absolute şi universale. Revolta lor se îndrepta atât împotriva ideilor estetice perimate, cât şi împotriva societăţii, care susţinea idealuri şi valori osificate, depăşite, cuprinse de criză. Ei repuneau în discuţie toate principiile compromise, toate tradiţiile moarte ale artei conservatoare, se zbăteau cu febrilitate să anticipeze – chiar cu riscul de a nu fi înţeleşi de contemporani şi de a trăi în mizerie – forme artistice noi, deschizând orizonturi spre viitor, într-o mistuitoare sete de continuă autodepăşire, de puritate, de adevăr.

În mod firesc, o astfel de mişcare contestatară, adeptă din principiu a unei libertăţi absolute de exprimare, anarhică şi extremistă, urmărind noutatea cu orice preţ, nu avea totdeauna o orientare limpede; adesea mesajul se dovedea fals, direcţiile – sterile, inovaţiile – lipsite de consistenţă, superficiale sau decadente.

Dar valoarea avangărzii stătea în însăşi existenţa ei în faptul că punea totul în mişcare, că nu înţelegea să se supună dogmelor şi adevărurilor nedemonstrate şi neverificate în practica artistică.

1. EXPRESIONISMUL ŞI ARHITECTURA GERMANĂ

Niciodată n-a existat o epocă mai răscolită de disperare, de oroarea morţii. Nicicând omul n-a fost mai mic. Nicicând mai neliniştit. Şi iată disperarea urlând: omul îşi cere urlând sufletul, un singur strigăt de suferinţă se înalţă din epoca noastră. Chiar şi arta urlă în întuneric, cheamă în ajutor, invocă spiritul: este expresionismul.

HERMANN BAHR

În Germania conservatoare, naţionalistă şi militaristă din preajma primului război mondial, expresionismul artistic reprezenta o stare de protest: pe de o parte, refugierea în „domeniul inalienabil al spiritului” a unei intelectualităţi scârbite de vulgaritatea şi filistinismul burghezo-wilhelmian; pe de alta, o opoziţie critică, polemică, faţă de societatea şi instituţiile oficiale ale statului prusac. O primă încercare de organizare a acestor tendinţe protestatare se înfăptuia în anul 1905, când lua fiinţă la Dresda asociaţia Die Brücke (Puntea), care, sub conducerea pictorilor *Ernest Kirchner* şi *Erich Hekel*, îşi propunea să unească toate elementele revoluţionare aflate în efervescenţă, în special cele din generaţia tânără.

„Animaţi de credinţa în progres – scria Kirchner –, în noua generaţie de creatori şi de animatori de artă, chemăm tineretul să se adune şi, ca tinerii ce poartă în ei viitorul, vrem să ne cucerim libertatea de acţiune şi de viaţă faţă de vechile forţe atât de dificil de distrus”.

Emil Nolde, Max Pechslein, Von Dongen (care făcea legătura mişcării germane cu „foviştii” francezi) aderau pentru un timp la noua asociaţie.

Artişti neliniştiţi, de o sensibilitate exacerbată, uneori de-a dreptul maladivă, pendulând între influenţa filosofiei

lui Nietzsche şi a teoriilor lui Freud, pictorii grupului Die Brucke se exprimau prin compoziţii vizionare şi dramatice, prin scene stranii din viaţa de cabaret, de circ sau de stradă, pictate în culori stridente şi contururi abrupte, în care se simţea influenţa artei negre şi a gravurilor primitive.

Teoreticianul principal al grupului, Kirchner, definea pictura ca o artă subiectivă, instinctuală: „Pictorul transformă în operă de artă concepţia sensibilă a experienţei sale. Nu există reguli fixe pentru aceasta. Sublimarea instinctivă a formei într-un eveniment sensibil se traduce în plan prin impuls. Opera de artă se naşte din transpunerea totală a ideii personale în lucrare”. Prin viziunea subiectivă, individualistă a artistului, realitatea era transfigurată şi redată prin exagerări violente şi stranii, vecine cu grotescul, în imagini crispate, voit stridente.

Curentul Die Brucke dispărea în preajma războiului, îi lua locul Der Blaue Reiter (Călăreţul albastru), asociaţie înfiinţată în 1911 la München de către *Wassily Kandinsky* şi *Franz Marc*. Aceştia proclamau refuzul artistului de a participa la viaţa unei societăţi putrede, protestând – printr-un exil voluntar într-un univers interior – împotriva brutalităţii şi ostilităţii acestei societăţi. Pentru aceşti artişti forma era expresia exterioară a procesului interior, rezultatul unei meditaţii interioare, al unei interogări patetice a sufletului, a eului moral şi intelectual; era vorba de un individualism pasionat şi intransigent.

Expresionismul îşi găsea terenul unei puternice dezvoltări după 1918, în atmosfera de depresiune de după înfrângere, când prin haosul general îşi făcea loc revolta socială. *George Grosz, Oto Dix, Max Becktnann, Käthe Kolwitz, Ernest Barlach* biciuiau burghezia germană şi militarismul prusac – autorii principali ai marii catastrofe naţionale – punându-şi realismul acid şi violenţa satirică în

slujba mişcării revoluţionare germane.

Noii expresionişti protestau împotriva efuziunilor sentimentale; Grosz spunea: „În aşa-numita «artă pură», doar sentimentele pictorului au rămas obiect de reprezentare; consecinţa a fost că adevăratul pictor a fost constrâns să-şi picteze propria viaţă lăuntrică. De aici a pornit calamitatea. Rezultatul a fost că au luat naştere şaptezeci şi şapte de tendinţe artistice”.

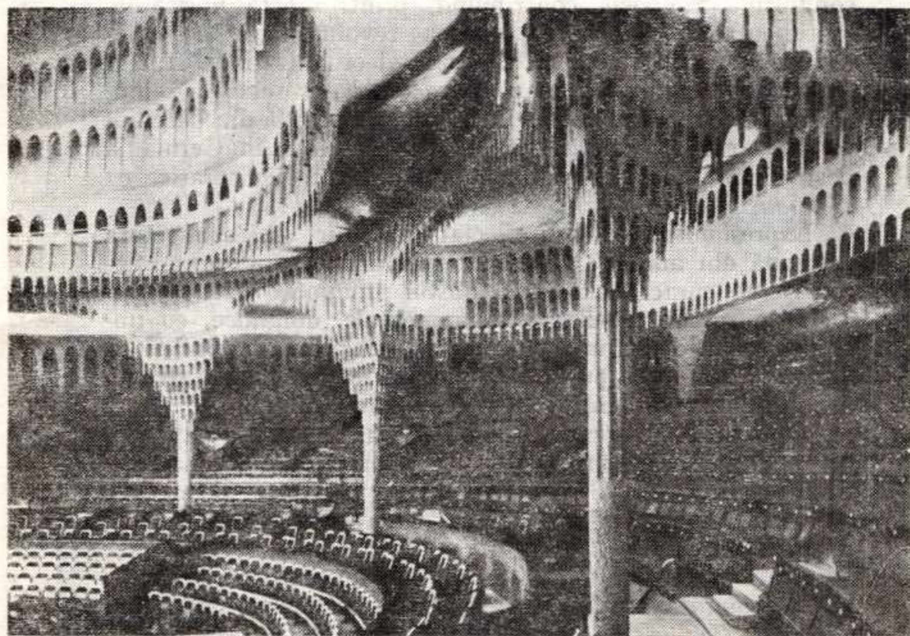
În această atmosferă confuză se năştea o reacţie împotriva acelor grupuri artistice care rătăceau în căutări individuale sterile, fără să vadă adevăratele probleme ale vieţii. Expresioniştii doreau să intervină cu arta lor în realitatea convulsivă a epocii, contribuind, printr-o artă lipsită de sentimentalism, la transformarea revoluţionară a societăţii. Acest curent, caracteristic intelectualităţii de stânga, s-a opus tendinţelor reacţionare şi nazismului născând, influenţând întreaga artă germană de avangardă din deceniul de după război; astfel se explică şi existenţa în Germania postbelică a unei şcoli cu tendinţe profund democratice ca *Bauhaus*.

Expresionismul s-a reflectat puternic în arhitectura germană din anii ’20 şi ’30. Operele arhitecturale expresioniste erau caracterizate prin gustul pronunţat pentru volumele de zidărie viguroase, monumentale, dinamice, cu unghiuri ascuţite avântate violent către înălţimi, cu jocuri de umbre şi lumini ce puneau în valoare forme plastice stranii, de o viziune romantică aproape supranaturală.

În perioada din preajma războiului, tendinţele expresioniste şi cele ale Jugendstil-ului s-au suprapus, manifestându-se prin gustul pentru formele organice şi efectele picturale, precum şi prin refuzul tradiţiei clasice şi al tendinţelor eclectice.

Arhitectura expresionistă nu era un curent unitar şi nu-şi propunea scopuri clare, dar ea îşi punea amprenta


a

b


pe operele unor creatori de cele mai diverse orientări. Astfel, opera lui Behrens fusese marcată încă din perioada antebelică de semnele unui monumentalism exagerat şi de predilecţia pentru zidurile masive, greoaie

şi inutile din punct de vedere constructiv sau funcţional, dar menite să simbolizeze forţa demiurgică a industriei, ca, de pildă, la *Uzina de turbine din Berlin* (1908), *Uzina de înaltă tensiune* (1910) sau *Fabrica de micromotoare* (1911).

Principalii exponenţi ai arhitecturii expresioniste germane au fost *Poetzig*, *Berg*, *Mendelsohn*, *Häring*, *Bartning* şi *Scharoun*.

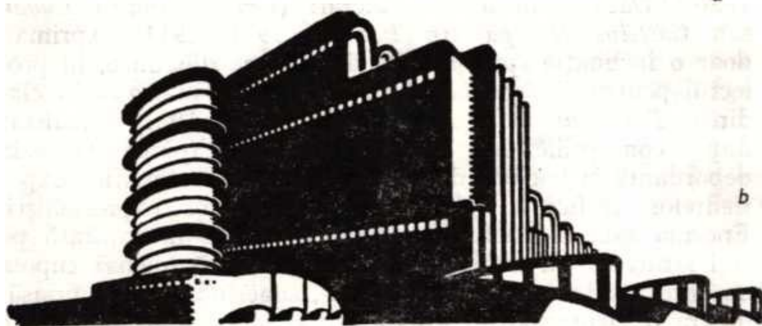
Marele maestru al curentului a fost Hans Poetzig (1869 – 1936). Dacă primele sale lucrări (*Uzina chimică Lubau* sau *Castelul de apă din Poznan*, 1911 – 1912) exprimau doar o înclinaţie spre jocurile de volume dinamice, în proiectul pentru *Festspielhaus din Salzburg* şi mai ales în clădirea *Teatrului mare din Berlin* (1919 – 1921) – realizat după concepţiile lui *Max Reinhardt* – apărea fantezia debordantă şi bogăţia de forme stranii, caracteristică experienţelor grafice şi picturale ale artiştilor expresionişti. Enorma sală în formă de arenă, cu scena înconjurată pe trei laturi de un amfiteatru, acoperită de o imensă cupolă cu decoraţii în formă de stalactite, sugerând o grotă uriaşă, ilustra o viziune arhitecturală fantastică, un joc de umbre şi lumini menit să pună în evidenţă şi să dea viaţă unui decor romantico-fantastic. Lui i se datorează şi ideea plastică – realizată în 1911 la un imobil comercial din Wrocław (pe atunci Breslau) – a ferestrelor orizontale formând benzi continue pe faţadă, idee preluată de Erich Mendelsohn şi de alţi arhitecţi moderni.

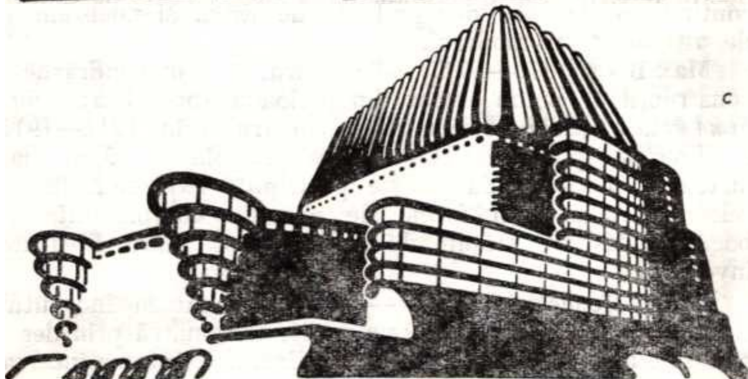
Max Berg (1870 – 1947) este autorul celei mai îndrăzneţe construcţii de beton armat din perioada antebelică: *Jahrhunderthalle* (Sala centenarului) construită în 1912 – 1913 la *Wrocław* (până în 1945 *Breslau*). Cupola de 65 m diametru ce acoperă sala uneşte principiile expresioniste cu cele raţionaliste, în forme de o mare complexitate şi bogăţie plastică, stăpânind spaţiul cu o

mare libertate inventivă.

Erich Mendelsohn (1887 – 1953), pasionat la începutul carierei sale de pictură şi scenografie, se remarcă prin desenele sale arhitecturale expresive şi dinamice, în care încerca







să exprime în mod simbolic funcţia fiecărui edificiu prin formele sale plastice. Remarcabilă pentru această

tendinţă este clădirea *Observatorului din Potsdam* (*Einsteinturm*) a cărei plastică dinamică, fluidă, tratată sculptural, făcea senzaţie în 1920.

Arhitectura pe care o realiza mai târziu, în deceniul 1920 – 1930, era caracterizată prin uşurinţa volumelor de sticlă şi beton, care păstrând dinamismul şi unele tendinţe spre monumental, părăsea însă hotărât romantismul fantastic al lui Poetzig şi al celorlalţi expresionişti, pentru o expresie mai clară, raţională.

Hugo Hăring (1882 – 1958), autor al *Fermei de la Garkau* (1923), este teoreticianul unei concepţii arhitecturale originale, mergând pe linia arhitecturii organice a lui F.L. Wright.

Otto Bartning (1883 – 1959), autor al *Bisericii protestante din Köln* (1928), Fritz Hoger, autor al clădirii *Chilehaus din Hamburg* (1922 – 1923) şi Hans Scharoun (n. 1893), care-şi începe activitatea după 1925, întregesc peisajul arhitectural expresionist al Germaniei din perioada 1918 – 1930.

Plastica frământată şi parcă exasperată a construcţiilor era un ecou al marilor frământări sociale ale epocii. Formele subiective ale arhitecturii expresioniste, de un lirism obsesiv, cu deformări căutate având ca rezultat dizolvarea volumelor arhitecturale, nu puteau duce arhitectura înainte, ci o făceau să bată pasul pe loc, în căutări formale subiective.

2. CUBISMUL

Lucrez cu clemente ale spiritului... încerc să concretizez ceea ce este abstract... plec de la o abstracţie pentru a ajunge la un fapt real... Arta mea este o artă de sinteză, o artă deductivă...

Consider că latura arhitecturală a picturii este matematica, latura abstractă; vreau s-o umanizez...

JUAN GRIS

Cubismul este curentul artistic care a exercitat prin

teoriile sale una din cele mai puternice influenţe asupra arhitecturii moderne.

Derivat din pictura lui Cezanne, urmând tendinţele de cerebralizare şi geometrizare a artei, influenţat de descoperirea artei primitive, a sculpturii negre şi a celei polineziene, cubismul şi-a făcut apariţia odată cu opera lui *Picasso* (*Les demoiselles d'Avignon*, 1907), *Braque*, *Juan Gris*, *Fernand Leger*, *Jean Metzinger*, *Albert Gleizes* etc.

Pictorii cubişti inaugurau un limbaj plastic nou ce constituia o ruptură categorică cu vechea concepţie a reprezentării, bazată pe legile perspectivei clasice. Noul limbaj, în acelaşi timp conceptual şi liric, înţelegea să transfigureze realitatea, filtrând-o printr-o prismă cerebrală; ca o reacţie împotriva impresionismului, el urmărea să elimine din tablou toate elementele pe care le considera întâmplătoare, accidentale, şi printr-o cristalizare geometrică, să redea lucrurile doar prin proprietăţile lor „esenţiale", într-un spaţiu fără adâncime şi fără lumină.

Într-o primă etapă, numită a „*cubismului primitiv*" (1907 – 1909), artiştii încercau, renunţând la perspectivă, să construiască o lume de obiecte simple, riguros geometrizate, cu o structură de cristale; în cele două dimensiuni ale tabloului ei suprapuneau fragmente dintr-un univers descompus în forme geometrice elementare. Era un limbaj simbolic, accentuat în cea de-a doua etapă, a „*cubismului analitic*", când obiectul începe să fie analizat din multiple unghiuri de vedere, fiind descompus şi apoi redat simultan din toate aceste unghiuri. Obiectul nu mai era înfăţişat în realitatea sa imediată şi directă, aşa cum simţurile noastre îl percep într-o secţiune de timp şi într-un spaţiu imobil, ci într-o realitate gândită şi imaginată de artist, un fel de recompunere spirituală a realităţii în mişcare, în timp şi spaţiu.

În cea de a treia etapă, denumită „*sintetică*",

obiectele pictate îşi pierd semnificaţia lor figurativă, fiind înlocuite prin simboluri şi semne, comparabile cu limbajul metaforic al poeziei.

Cubiştii erau convinşi că prin simultaneitate au introdus în pictură cea de-a patra dimensiune, timpul. Era – cel puţin în intenţie – reflectarea în artă a unei proaspete conştiinţe dobândite de oameni într-o epocă în care numeroase descoperiri ştiinţifice şi invenţii spărseseră imobilismul unui secol întreg: conştiinţa ritmului tot mai accelerat al vieţii, a vitezei cu care începeau să se desfăşoare toate evenimentele în lume.

Această modificare a opticii omului modern, sesizată şi exprimată în mod diferit de numeroasele curente artistice, s-a făcut simţită şi în creaţia arhitecţilor. Transpunerea pe plan arhitectural a tendinţelor de exprimare plastică a spaţiului şi a timpului a produs mutaţii importante în gândirea arhitecturală şi a creat o nouă viziune spaţială. Prin renunţarea la unele dogme academice – ca axa de simetrie a compoziţiei sau faţada principală gândită static, dintr-un punct de vedere unic – volumele arhitecturale au fost eliberate de rigiditatea lor clasică şi au început să se articuleze liber în spaţiu. Exprimând procese funcţionale complexe, rezolvate spaţial potrivit logicii lor interne (şi nu celei stabilite aprioric de către *formă*, ca în concepţia academică), noile volume arhitecturale nu mai puteau fi îmbrăţişate dintr-o singură privire, ci trebuiau mai întâi descoperite, analizate şi apoi recompuse sintetic, printr-un proces mental, desfăşurat în timp. Similitudinea acestei noi viziuni spaţiale cu teoriile cubiste este evidentă; ea merge mai departe atunci când descoperim încercarea de a introduce în arhitectură simultaneitatea.

Întreaga arhitectură fusese dominată până în secolul nostru de ideea închiderii spaţiului, a izolării sale prin ziduri opace, a apărării interiorului faţă de exterior. Ideea

de a înlocui un întreg perete al clădirii (sau chiar toţi pereţii) printr-un panou de sticlă, lăsând interiorul liber vederii şi deschizând astfel arhitectura în spaţiu, această posibilitate de a percepe simultan atât faţada cât şi structura internă a clădirii, de a o înţelege aşa cum este ea în realitate, în timp şi în spaţiu, este de asemenea o idee cubistă transpusă pe plan arhitectural.

Această transpunere dintr-un limbaj într-altul (pictură – arhitectură) s-a efectuat printr-o strânsă activitate comună a pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor de avangardă, prin încercările stăruitoare ale artiştilor de a elabora construcţii spaţiale şi machete arhitecturale ce nu aveau alt scop decât acela de a crea noi viziuni plastice.

Uneori, aceste încercări erau simple experimentări gratuite, estetizante, fără legătură cu specificul arhitecturii. *Guillaume Apollinaire* – care în lucrarea *Les peintres cubistes* (Pictorii cubişti, 1913), lansa un adevărat manifest al curentului – încerca să justifice o arhitectură non-utilitară:

„Scopul utilitar pe care şi l-au propus cea mai mare parte a arhitecţilor contemporani este cauza înapoierii considerabile a arhitecturii faţă de celelalte arte. Arhitectul, inginerul trebuie să construiască cu intenţii sublime: să ridice cel mai înalt turn, să pregătească iederii şi timpului o ruină mai frumoasă decât altele, să arunce peste un port sau un fluviu un arc mai îndrăzneţ decât curcubeul, să compună o armonie nepieritoare, cea mai puternică pe care omul o poate imagina”. Această concepţie, semnificativă pentru felul în care artiştii înţelegeau arhitectura şi scopurile ei, era mai mult poetică şi retorică; prin înseşi imperativele materiale cărora trebuia să le facă faţă, arhitectura dovedea că este altceva decât act plastic gratuit şi „creatoare de ruine frumoase”.

Înlăturând aceste concepţii naive, arhitecţii – în special aderenţii grupului olandez de Stiji şi mai ales Le

Corbusier – au tras învăţăminte preţioase din experienţa cubistă, pe care au folosit-o în crearea noului limbaj plastic cu mijloace exclusiv arhitecturale.

3. PURISMUL

Trăim! într-o epocă în care spiritul, după ce a supus materia, este îndrăgostit de puritate şi înţelege să nu ceară artei decât emoţii pe care nimic altceva nu i le-ar putea oferi; el cere calitate, intensitate în senzaţie şi emoţie…

Scopul artei este de a ne oferi spectacole emoţionale din care hazardul să fie exclus.

OZENFANT ŞI JEANNERET

În jurul anului 1910, Parisul devenise magnetul care atrăgea în atmosfera sa de intense căutări, tot ce reprezenta forţa dinamică a artei europene: *Picasso* şi *Brâncuşi*, *Chagal* şi *Joyce*, *Malevici* şi *Van Doesburg*, *Mondrian* şi *Modigliani*, *Gabo* şi *Pevsner*, *Arhipenko* şi *Juan Gris*. Aici se turnau în tipare noi cultura şi arta secolului XX.

În anul 1917 se stabilea la Paris un tânăr artist elveţian, Charles douard Jeanneret care avea să fie cunoscut mai târziu sub pseudonimul Le Corbusier. În atmosfera tulbure şi explozivă care marca imensa revoltă provocată de război, intelectualitatea europeană căuta febril drumuri noi. Jeanneret descria astfel climatul agitat al epocii:

„1914, eveniment care răsturna totul. Totul se petrecea în răpăit de mitralieră. Şi în spirite de asemenea. Lumea veche fu sfărâmată, comprimată, îngropată. Cubismul… stă mărturie că totul a fost repus în discuţie, indicând, încă din preajma anului 1910, forţele de revoltă…” Datorită unui prieten, pictorul Amedie Ozenfant (n. 1886), Jeanneret

— Care se ocupase până atunci cu artele decorative – începea în 1918 să picteze, descoperind principiile cubismului, împreună cu Ozenfant, el punea bazele unui

nou curent derivat din cubism, purismul. Cu trei ani înainte, în paginile revistei „L Ian”, Ozenfant începuse să-şi expună ideile artistice, bazate pe cubism; acum, împreună cu Jeanneret, el elabora principiile purismului pe care le făcea cunoscute într-o lucrare comună, *A preş le cubisme* (1918).

După Ozenfant, pictura începea acolo unde se termina *realitatea* şi începea *iluzia*; pictura sa, reprezentând obiecte reale, elimina toate elementele variabile şi accidentale, reţinând doar pe cele cu valoare constantă, definitorie, sintetică. Într-o altă lucrare comună – *La peinture moderne* (1925) – Ozenfant şi Jeanneret analizau problemele estetice esenţiale ale epocii maşiniste, rolul artei în societate, formarea opticii moderne, aportul esteticii cubiste şi principiile purismului.

Civilizaţia modernă, raţionalistă şi maşinistă, se întrebau ei, mai avea oare nevoie de pictură? *Da* – răspundeau Ozenfant şi Jeanneret – dar nu de orice fel de pictură, în orice caz nu de o pictură de imitaţie, care să copieze mai mult sau mai puţin literal natura, ci de o pictură cerebrală, legată de ultimele cuceriri ale tehnicii şi ştiinţei, capabilă să ofere spiritului „spectacole emoţionale din care hazardul să fie exclus”.

Ei constatau că maşinismul schimbase într-un secol ritmul civilizaţiei, înlocuise necesităţi şi obişnuinţe ereditare; noi dorinţe şi aspiraţii apăruseră, cerând alte moduri de satisfacere artistică. Fotografia şi cinematograful întrecuseră toate posibilităţile artei de imitaţie; spectacolul natural

— Afirmau ei – nu mai putea satisface simţul estetic al omului.

Estetica lui Souriau se făcea simţită în tendinţa de a considera geometria ca un limbaj specific omului modern:

„Prin dezvoltarea maşinismului, se spunea în la *peinture moderne*, geometria s-a răspândit peste tot;

simţurile noastre s-au obişnuit cu spectacole în care domneşte geometria… Spectacolul actual este în esenţă geometric. El a impregnat simţurile şi spiritul nostru; omul este un animal geometric însufleţit de un spirit geometric; necesităţile sale artistice s-au schimbat”.

Noua estetică afirma că arta are legi obiective, la fel cu legile fizice sau fiziologice; aceste legi neputând fi determinate deductiv sau din principii generale preconcepute, estetica urma să aplice metodele de investigaţie ale psihologiei aplicate, pentru a se constitui într-o ştiinţă experimentală. Încercând astfel să lege arta de ştiinţă, puriştii dezvoltau o teorie bazată pe studierea efectelor optice asupra ochiului, pe analiza reacţiilor umane în faţa diverselor asociaţii de culori şi de forme plastice. Mergând pe urmele teoriilor lui Souriau, ei demascau eroarea fundamentală a „esteticienilor lipsiţi de precizie” care legau ideea de frumos de cea de plăcere, noţiune subiectivă şi extrem de variabilă. Unicul scop al artei fiind, după părerea lor, cel de a emoţiona, în această emoţie judecăţile individuale au puţină importanţă. Parthenonul emoţionează puternic pe toţi, chiar pe cei cărora nu le place. Puriştii declarau că posibilităţile de a provoca această emoţie pot fi determinate pe calea cunoaşterii ştiinţifice: ei defineau curentul lor ca o tehnică a sensibilităţii, o sintaxă a asocierilor de sensibilităţi şi de idei provocate prin mijloace plastice.

Revoluţia cubistă eliberase compoziţia picturală de imitaţia naturalistă, de anecdotă, considerând tabloul ca un obiect independent de natură. Purismul voia să compună tabloul în mod aproape ştiinţific printr-o tehnică bazată pe „studiul sensibilităţii optice şi al asocierii ideilor cu senzaţiile”.

„Senzaţia primordială – spuneau Ozenfant şi Jeanneret – este senzaţia gravitaţiei, care se exprimă în limbaj plastic prin verticală; semnul de sprijin este

orizontala; simţul nostru optic, sensibilităţile şi ideile asociate sunt organizate conform acestui sistem perpendicular”.

Purismul proceda prin abstractizare, întâlnindu-se cu Mondrian în tendinţa de a compune tabloul după reguli stricte, bazate pe o geometrie elementară. Dar în timp ce Mondrian urmărea obiectivizarea completă a artei, purismul se voia liric, poetic, emoţional şi rămânea în esenţă figurativ. Puriştii înţelegeau să elibereze pictura de orice element subiectiv, de orice decorativism, de orice fantezii, pentru a reda obiectele în toată simplitatea formelor primare, exprimând esenţa realităţii. Simbolul plastic al acestei realităţi, sintetizând întreaga lume modernă, era pentru purişti maşina, a cărei perfecţiune absolută era admirată de ei tocmai pentru că se lipsea de orice accesoriu inutil şi nefuncţional.

În anul 1920 Ozenfant, Jeanneret şi poetul Paul Dermee fondau revista „L’Esprit Nouveau”, care devenea curând un focar al tendinţelor novatoare de după război. Poeţi, pictori, muzicieni, filosofi şi savanţi – printre care *Aragón*, *André Breton*, *Codeau*, *liluard*, *Maurice Raynal*, *Max Jacob*, *Jean Epstein*, *Erik Satie*, *Darius Milhaud*, *llya Ehrenburg*, *Tristan Tzara* – abordau în paginile revistei problemele arzătoare ale epocii moderne, închegând între diverse activităţi de creaţie legături menite să le sudeze într-un sistem unitar de gândire.

Un editorial-manifest publicat în nr. 1 al revistei definea crezul artistic al grupului:

„DOMENIUL SPIRITULUI NOU. Totul proclamă apariţia unui spirit nou şi totul ne face să presimţim că intrăm într-o mare epocă artistică şi literară. Numeroase forţe novatoare ies la lumină. În pictură, în sculptură, în muzică, pretutindeni se nasc forţe tinere şi arzătoare, animate de setea de cucerire. În industrie şi în geniul civil, cuceriri capitale anunţă o mare epocă arhitecturală şi, în

sfârşit, „stilul" epocii se eliberează, în timp ce arhitectura trece printr-o perioadă de eclipsă totală…

Nici artiştii, nici cei din industrie nu-şi dau destul seama: stilul unei epoci se găseşte în producţia generală şi nu – aşa cum se crede prea adesea – în câteva producţii cu scopuri ornamentale, simple pleonasme pe o structură care ea singură a generat stilurile. Scoica nu este stilul Louis XV şi nici lotusul arta egipteană. Avionul şi limuzina sunt creaţii pure ce caracterizează limpede spiritul, stilul epocii noastre. Artele contemporane trebuie să se dezvolte la fel".

Părăsind artele decorative, Jeanneret se consacră definitiv arhitecturii, încercând să aplice teoriile purismului în crearea unor forme arhitecturale moderne.

În paginile revistei „L'Esprit Nouveau" au apărut primele texte ce expuneau o nouă concepţie arhitecturală, ce se voia carteziană, logică, atotcuprinzătoare, absolută: erau primele texte semnate cu pseudonimul *Le Corbusier*. Fără îndoială că prietenia cu pictorul Ozenfant, discuţiile şi influenţa exercitată de acesta asupra formaţiei sale plastice au avut o contribuţie importantă în clarificarea şi definitivarea acestor concepţii.

Ca purist. Le Corbusier simţea o imperioasă nevoie de ordine. Această ordine – afirma el –, pe care omul o regăseşte în natură doar excepţional, atunci când datorită întâmplării are o aparenţă geometrică, este o caracteristică şi o necesitate proprie omului şi spiritului său. Generalizând, el susţinea că tot ceea ce ştim despre lume se referă la sistemul geometric, care este o pură creaţie a spiritului, toate satisfacţiile de ordin plastic rezultând din acest sistem. De aici, concluzia – logică pentru el, care ajunsese la arhitectură din sfera artelor plastice şi nu din cea a construcţiei – că arhitectura este exclusiv o problemă de plastică: „Arhitectura este artă prin excelenţă, care atinge starea de grandoare platoniciană,

de ordine matematică, de speculaţie spirituală, de percepere a armoniei prin raporturi emoţionale. Capabilă de sublim, ea atinge însă instinctele cele mai brutale prin obiectivitatea sa; ea solicită cele mai înalte calităţi prin însăşi abstracţia sa”.

Aplicând arhitecturii principiile picturii puriste, Le Corbusier afirma că emoţiile determinate de arhitectură emană din condiţii fizice ce nu pot fi ocolite sau contrazise; abstracţia arhitecturală, având rădăcini în faptul brut (prin faptul brut înţelegându-se scopurile utilitare şi construcţia), îl spiritualizează, creează sisteme de organizare precise ca nişte organisme bine şlefuite şi produce o ecuaţie fiziologică şi spirituală unică, dând naştere emoţiei poetice.

Ca şi cubismul, purismul a încercat o evadare într-o lume geometrică, abstractă, o lume a ordinii intelectuale, matematice, o lume a clarităţii şi purităţii, tinzând către „perfecţiunea cristalului”; el a scos arta din lumea realităţii concrete pentru a o situa într-un univers ideal, în care determinantele creaţiei artistice să fie exclusiv estetice. Purismul a căutat argumente ştiinţifice pentru a justifica obiectivizarea acestor legi şi a proclama autonomia artei, devenind astfel o variantă a teoriei „artă pentru artă”. Îngrădind însă creaţia artistică în hotarele unor legi extrem de rigide, el şi-a redus singur posibilităţile de expresie şi n-a izbutit să influenţeze prea mult mişcarea artistică modernă. Se poate afirma că principalul său aport l-a constituit aplicarea principiilor sale estetice în arhitectura lui Le Corbusier.

Realizarea unei arhitecturi puriste bazate pe datele acestei estetici matematizante se va izbi însă de numeroase piedici ridicate tocmai de exigenţe materiale concrete de care legile purismului nu voiau să ţină seama.

De altfel, Le Corbusier însuşi, aplicând aceste principii, va simţi nevoia de a le integra într-o concepţie

teoretică mai complexă, în care rigorismul estetic să fie atenuat de o viziune socială mai largă.

4. NEOPLASTICISMUL ŞI GRUPUL OLANDEZ „DE STIJL”.

Scopul naturii este omul, scopul omului este stilul. Aşa cum omul s-a maturizat pentru a se opune dominaţiei individualului, arbitrarului, în acelaşi chip artistul s-a maturizat pentru a se opune dominaţiei individuale în artele plastice, adică, formei şi culorii naturale, emoţiilor...

Forma va avea o semnificaţie direct spirituală. Ea nu va descrie niciun eveniment, ea nu va descrie nimic...

MANIFESTELE NEOPLASTICISMULUI

Derivat din cubism, mergând până la totala abstractizare a tabloului, curentul artistic denumit neoplasticism se bazează pe teoriile estetice ale pictorului olandez Piet Mondrian (1872 – 1944). Evoluţia artistică a lui Mondrian s-a desfăşurat încet, sistematic şi obstinat, într-o continuă urmărire a unei arte epurate de obiect şi de figurativ.

„Piet Mondrian – spune *Jean Cassou* – reprezintă cazul paradoxal al unui artist care a vrut să desfiinţeze arta”. El a urmărit să înlăture din expresia artistică orice urmă a universului figurativ, a realităţii perceptibile prin senzaţii, a naturii, a subiectului, a descrierii unui eveniment. Arta viitorului, strâns legată de tehnică, trebuia să se bazeze pe emoţii spirituale create de o ordine matematică, de proporţii exacte, de „denaturalizarea” artei.

Mondrian afirma: „Denaturalizarea fiind unul din punctele esenţiale ale progresului uman, ea este de cea mai mare importanţă în arta neoplastică... Aceasta a denaturalizat în acelaşi timp şi elementele constructive şi compoziţia acestora. Pentru aceasta, ea este adevărata pictură abstractă, deoarece a denaturaliza înseamnă a abstrage. A denaturaliza înseamnă a aprofunda”.

Prin această abstragere şi aprofundare, Mondrian reducea treptat aparenţele realităţii vizibile pentru a afirma ideea autonomiei formelor pure, a unor forme determinate de un proces intelectual, urmărind redarea pură a unei gândiri şi transformarea spaţiului fizic într-un spaţiu mental. Mergând dincolo de cubism, el ajungea la o viziune abstractă, geometrică, în care compoziţia tabloului (considerat ca obiect în sine) era supusă unor riguroase legi ale ritmului, liniilor şi culorilor.

Mondrian subordona totul raportului dintre linii şi suprafeţe, într-un spaţiu voit bidimensional, lipsit de curbe (pentru a nu crea iluzia celei de-a treia dimensiuni); pânza fiind plană, pictura trebuia să fie de asemenea plană, fiind expresia unei gândiri şi nu a unei emoţii sau senzaţii.

Către 1917, Mondrian îşi stabilea câteva principii riguroase: folosirea exclusivă în tablou a unghiului drept (rezultat din linii orizontale şi verticale) şi a culorilor primare – roşu, galben, albastru – în compoziţii care să elimine orice rapel figurativ, orice linie curbă reamintind de „confuzia spirituală a barocului”, precum şi orice încercare de a recurge la iluzia perspectivei clasice. Această viziune abstractizantă şi geometrizantă, bazată pe un riguros echilibru stabilit prin raporturi exacte, dinamice şi asimetrice, a avut o puternică influenţă asupra limbajului arhitecturii moderne, silită – după totala renunţare la academism şi la ordinele clasice – să-şi găsească noi mijloace de expresie plastică.

Întâlnirea lui Mondrian cu Van Doesburg avea să determine înfiinţarea, în 1917, a revistei şi a grupului de Stiji (Stilul) şi începerea unei colaborări strânse cu arhitecţii olandezi de avangardă în vederea unificării totale a celor două domenii de creaţie.

„Astăzi – scria Mondrian – arhitectul nefiind artist, este incapabil să creeze armonia contemporană. Aceasta nu va putea fi realizată decât de artist în colaborare cu

inginerul însărcinat cu problemele tehnice. Esenţial este să se ia ca punct de plecare estetica (subl. n.). Nu estetica tradiţională, care a provocat decadenţa arhitecturii, ci estetica nouă rezultată din evoluţia artei. Aceasta distruge vechile legi ale simetriei şi regulile compoziţiei clasice. Ea stabileşte plastica pură”.

Apărea astfel evidentă tendinţa de subordonare a arhitecturii faţă de artele plastice, în loc de a se încerca o sinteză a celor două domenii. Această tendinţă, care a dominat în deceniul 1920 – 1930 în arhitectura olandeză, a avut unele urmări pozitive prin îmbogăţirea limbajului plastic arhitectural, dar şi efecte negative, pe care le vom analiza ceva mai departe.

Arhitectura olandeză fusese dominată de două personalităţi puternice: Cuijpers şi Berlage. *Petrus Cuijpers* (1827 – 1921), autor al *Rijksmuseum*-ul*ui* (1885) şi al *Gării centrale din Amsterdam* (1889), adept al ideilor lui Viollet-le-Duc şi reprezentant de frunte al şcolii romantice olandeze, militase pentru ruperea de eclectism. Cu toată înclinarea sa pentru stilul neorenaştere şi pentru neogotic, el dăduse un puternic impuls arhitecturii olandeze din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, marcând o trecere spre raţionalism. După 1900, Berlage s-a evidenţiat prin raţionalismul său intransigent, prin logica constructivă, prin purismul neoromanic, exprimat puternic în creaţia sa principală, *Bursa din Amsterdam*.

Dar după 1910 îşi făcea apariţia un curent similar expresionismului german, al cărui reprezentant principal era *Michael de Klerk* (1884 – 1923). Acest curent, cunoscut sub numele de Şcoala din Amsterdam, reţinând din ideile lui Berlage latura pur formală – folosirea zidăriei nude de cărămidă aparentă – opunea raţionalismului acestuia un subiectivism absolut, revendicând dreptul de a crea după concepţiile individuale proprii fiecărui arhitect, chiar împotriva logicii constructive şi a folosirii raţionale a

materialelor.

Cunoscând o perioadă de avânt între anii 1921 – 1926, această mişcare – care exprima mai curând o tendinţă către un pitoresc naţional decât revolta socială caracteristică expresionismului german – stă la baza unei arhitecturi de faţadă, romantică şi plină de mişcare, dar foarte îndepărtată de problemele reale ale societăţii olandeze. *Ansamblul de locuinţe Eigen Haard din Amsterdam* (1921) realizat de Klerk – este departe de a constitui un model de rezolvare raţională, modernă, a unui cartier de locuinţe populare, rămânând pe o linie tradiţionalistă atât din punct de vedere al rezolvării funcţionale cât şi al celei plastice.

Înfiinţarea grupului de Stiji a marcat pentru mişcarea arhitecturală olandeză un punct de cotitură comparabil cu cel produs de Bauhaus în Germania. El a apărut ca o reacţie împotriva romantismului Şcolii din Amsterdam, dar totodată şi împotriva tendinţelor raţionaliste ale lui Berlage.

Mişcarea s-a închegat în jurul revistei „De Stiji”, înfiinţată în 1917 de către poetul, dramaturgul şi pictorul Ch. E.M. Kiipper, cunoscut sub numele de Théo van Doesburg (1883 – 1931). După o serie de piese de teatru, de poeme şi articole publicate între 1908 şi 1913, van Doesburg se consacrase picturii, începând o serie de experienţe plastice menite să unifice pictura cu arhitectura, urmărind trecerea de la spaţiul pictural, bidimensional, la cel arhitectural. În acest sens colaborează cu arhitectul *Oud*, cu care înfiinţează la Leyda gruparea Sfinx (1916). Întâlnirea sa, în 1915, cu Piet Mondrian va fi determinantă pentru orientarea sa viitoare. Însuşindu-şi abstracţionismul lui Mondrian, van Doesburg devine un propagandist înfocat al unei arhitecturi geometrizante, cu o plastică derivată din teoriile neoplasticismului.

Mare animator, cu o fire de luptător pasionat şi un spirit fecund şi imaginativ, van Doesburg a fost inima mişcării de Stiji, care cuprindea, în afară de Mondrian, pe *Vilmos Huszar, Antoine Kok, Jacobus Oud, Robert varit Hofţ, Gerrit Rietveld* şi *Georges Vantongerloo*. Conferinţele pe care van Doesburg le ţine în toată Europa, începând din 1921, contribuie la răspândirea ideilor grupului. În 1924, el face o încercare de a influenţa Bauhaus-ul lui Gropius, publicând şi o carte în colecţia *Bauhausbiicher*: *Principii fundamentale ale artei plastice*.

În revista „De Stiji” Mondrian are posibilitatea să-şi clarifice ideile teoretice, publicând patru studii fundamentale, dintre care cel intitulat *Realitate naturală şi realitate abstractă* va avea o importanţă primordială pentru dezvoltarea curentului abstracţionist. Aceste articole vor fi publicate mai târziu în colecţia *Bauhausbiicher* sub titlul *Neue Gestaltung*.

Estetica lui Mondrian era total opusă emoţiei subiective; ea se voia subordonată rigorii matematice, conceptelor spirituale pure, raporturilor exacte, echilibrului raţional între elemente, tinzând către esenţa formelor prin desfiinţarea oricăror accidente şi particularităţi, pentru a ajunge la o imagine ideală, pură. Această estetică a stat la baza noului limbaj arhitectural introdus de grupul de Stiji şi de arhitecţii săi: *Oud, Rietveld, Vânt Hoff*.

Urmărind ideea lui Mondrian a „denaturalizării”, gruparea de Stiji voia să dea arhitecturii o înfăţişare cât mai depărtată de aspectul plastic al materialelor naturale. Cărămida aparentă – material favorit al şcolii de la Amsterdam, devenit, din această cauză, expresia romantismului expresionist al acestei şcoli – a fost înlocuită cu betonul armat sau cu tencuiala.

Într-un articol publicat în 1926 la Paris – *Locuinţa, strada, cetatea* – Mondrian definea astfel principiile pe

baza cărora neoplasticismul era aplicat domeniului arhitectural:

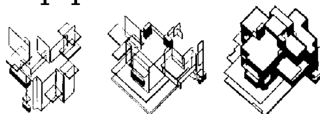
„În arhitectură materia se denaturalizează în diverse moduri. Materiei ar trebui să i se ia rugozitatea, aparenţa rustică (tip materie naturală). Deci:

1. Suprafaţa materiei va fi netedă şi strălucitoare...

2. Culoarea naturală a materiei trebuie să dispară... sub un strat de culoare pură sau de non-culoare.

3. Nu numai materia ca mijloc plastic (element constructiv) va fi denaturalizată, ci şi compoziţia arhitecturală. Structura naturală va fi desfiinţată printr-o opoziţie neutralizantă şi anihilantă".

Construcţiile realizate de arhitecţii grupului conform viziunii neoplastice se caracterizau prin volume cubice sau paralelipipedice – considerate ca singurele expresii elemen



THEO VAN DOESBURG. G. RIETVELD, C. VAN EESTEREN. Euritmie de volume şi planuri (1922).

tare ale spaţiului –, prin unghiuri drepte, planuri dinamice, întrepătrunse, asimetrice, echilibrate şi ritmate cu riguros ezitate matematică. Considerând construcţia ca un fragment al spaţiului infinit, fiecare încăpere devenea o proiecţie spaţială, pereţii interiori se prelungeau în afara clădirii, deschizându-se în toate părţile „ca un cristal scufundat în spaţiul universal" L

Planul căpăta în proiectul clădirii o valoare primordială, el fiind cel care distribuia spaţiul conform diferitelor funcţii; fiecare element al planului determina cu precizie valoarea fiecărei funcţii în ansamblul de relaţii, stabilite şi echilibrate în dinamica lor asimetrică, la fel ca într-un tablou neoplastic. Interioarele erau compuse ca nişte compoziţii picturale, spaţiul fiind delimitat prin linii de forţă şi prin culori (care îşi pierdeau valoarea lor

decorativă şi se reduceau, ca şi în pictură, la cele trei culori primare).

După Mondrian, locuinţa trebuia să înceteze a mai fi expresia „sentimentelor egoiste” ale personalităţii şi individualităţii trecătoare a omului. Atâta timp cât omul este dominat de această individualitate trecătoare – susţinea el –, atâta timp cât omul se concentrează asupra propriei persoane în loc de a-şi cultiva fiinţa sa adevărată, care este universală, locuinţa lui nu va reflecta, din punct de vedere plastic, decât meschinărie şi egoism. Locuinţa trebuie deci să fie o expresie pur plastică, eliberată de lirism şi bazată pe noua estetică a raporturilor exacte dintre linii, suprafeţe,[14]



J. J.P. OUD. Locuinţe înşiruite. Scheveningen (1917), culori, elemente constructive, raporturi capabile să dea naştere „frumuseţii pure”.

„Pentru a învinge influenţa încă atât de vie a trecutului – declara Mondrian – trebuie să ne concentrăm în special asupra expresiei plastice a home-ului (subl. n.), asupra locuinţei şi a încăperilor ei, iar inginerilor trebuie să le lăsăm grija tehnicii de construcţie” (subl. n.).

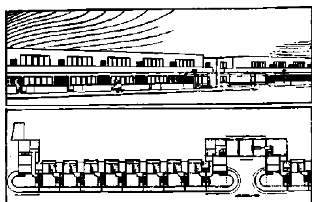
Acest mod de aplicare a principiilor neoplastice la arhitectură poartă pecetea aceleiaşi naivităţi caracteristice multora dintre curentele artistice care încercau în epoca aceea să influenţeze mişcarea arhitecturală. Visând realizarea unei unităţi totale între artele plastice şi arhitectură, artiştii se aruncau cu entuziasm în lupta pentru elaborarea unor principii valabile într-un domeniu al cărui specific îl ignorau cu desăvârşire.

Bauhaus-ul, mai realist, subordona artele plastice construcţiei (înţeleasă în sensul ei cel mai larg, de

14 J. J. V r i e n d t, articolul De Slijl din Dictionnaire de l'archi- tecture moderne, Fernand Hazan, Paris, 1964.

proiectare a cadrului vieţii) şi sarcinilor sociale. Stabilhadu-şi principiile estetice, Mondrian şi grupul de Stiji le extindeau la domeniul arhitectural, eliminând din sfera acestuia tot ce nu era plastică, adică tocmai sarcinile funcţional-utilitare şi constructive fără de care arhitectura înceta să mai fie arhitectură. Ei îndreptau arhitectura spre un nou conflict între decor şi structură, într-un moment în care se ajunsese cu greu la un echilibru între cele două elemente.

Transpunerea în arhitectură a acestor idei picturale nu putea să aibă alt rezultat decât crearea unei teorii arhitecturale ce se voia obiectivă şi raţională, dar care era în realitate la fel de subiectivă ca romantismul sau expresionismul.



J. J.P. OUD. Locuinfe muncitoreşti. Hoek van Holland (1924). Perspectivă şi plan. M

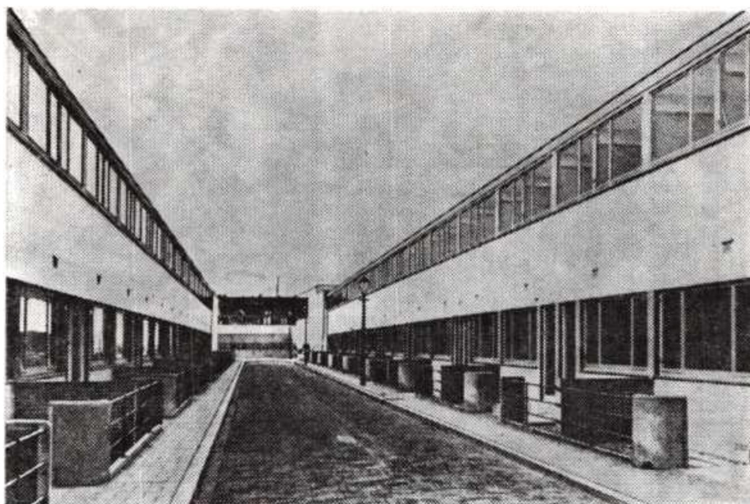
Estetismul ei, bazat pe o concepţie apriorică, o îndepărta de rezolvarea raţională a problemelor arhitecturale şi ameninţa arhitectura cu o nouă îndepărtare de tehnică şi de imperativele sociale.

Acest pericol avea să fie sesizat de unul dintre principalii arhitecţi ai mişcării, Jacobus Oud (1890 – 1963), care avea să reacţioneze după câţiva ani împotriva principiilor abstracte ale neoplasticismului.

Format la Amsterdam şi Delft, practicând un timp arhitectura la München, Oud îşi începea cariera independentă în 1918, când era numit arhitect al oraşului Rotterdam. Primele sale opere dovedeau puternica influenţă a lui Berlage. Legat de Doesburg din 1916, el încerca apoi să traducă în practică ideile teoretice ale

mişcării de Stiji în *Casa proprie de la Noordwijekerhout* lângă Leyda (1917), în *Proiectul pentru o Uzină la Purmerend* (1919) şi în *Cafeneaua* de *Unie din Rotterdam* (1924).

Dar pregătirea profesională serioasă a lui Oud nu se putea împăca cu dilentantismul de arhitect-amator al lui Van Doesburg, nici cu tendinţa acestuia de a acorda picturii abstracte un rol preponderent în noua arhitectură. În



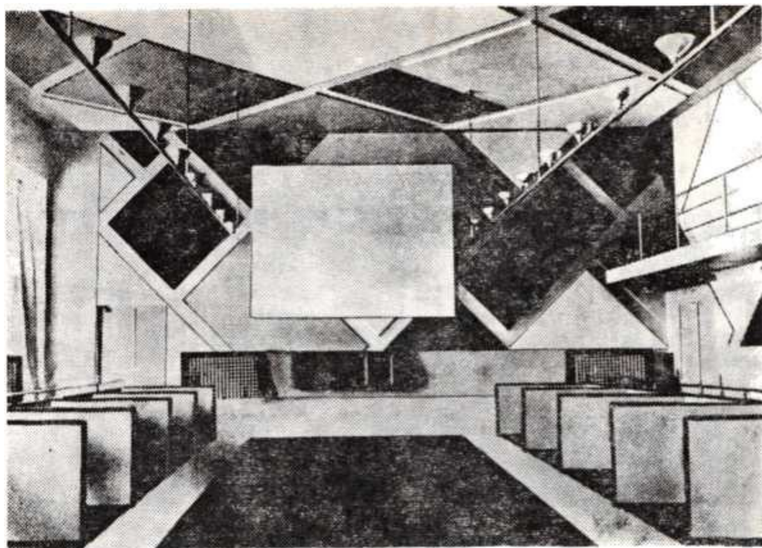
J. J.P. OUD. Cartier de locuinţe. Rotterdam (1925).

lucrările din perioada 1922 – 1927 apar semnele noii sale orientări arhitecturale. *Cartierele de locuinţe muncitoreşti Oud-Mathenesse* (1922) şi *Hoek van Holland* (1924 – 1927) şi *Cartierul de vile Kiefhoek din Rotterdam* (1925) marchează trecerea treptată a lui Oud către o arhitectură funcţionalistă, cu forme simple şi elegante, în care dinamismul neoplasticist este înlocuit cu o expresie mai caldă, îndulcită de curbe şi liniştită de volumele simple şi de suprafeţele mari vitrate.

În anul 1924, Van Doesburg încearcă să rectifice principiile prea dogmatice ale „neoplasticismului” şi creează elementarismul, intrând astfel în conflict cu

Mondrian. Derivat din neoplasticism, noul curent renunţă la echilibrul de forme realizat de Mondrian prin sistemul de linii orizontale şi verticale, introducând planurile înclinate şi liniile oblice, prin care Doesburg încerca să mărească efectul dinamic al compoziţiei.

În timp ce Mondrian îşi încetează colaborarea cu Grupul de Stiji (în 1924) şi se apropie de Bauhaus, Van Doesburg îşi continuă activitatea, proiectând cu arhitectul lor van Eesteren (n. 1897) o serie de locuinţe. În 1926, renovarea unui dancing (*Aubette din Strasbourg*) îi oferă prilejul de



THEO VAN DOESBURG. Interior la Barul „Aubette". Strasbourg (1926). Vezi planşa V, 8.

a-şi aplica în întregime concepţia plastică; în colaborare cu sculptorul *Jean Arp*, el realizează aici o *Sală de cinema* al cărui decor, format din suprafeţe colorate, puternic delimitate de o reţea de linii ortogonale, îmbracă în întregime pereţii şi tavanul sălii. Este cea mai importantă dintre lucrările sale arhitecturale.

Revista „De Stiji" îşi încetează apariţia în anul 1928; trei ani mai târziu, Doesburg moare şi odată cu aceasta se

destramă şi mişcarea al cărui principal animator fusese.

Singur arhitectul Gerrit Thomas Rietveld (1888 – 1964) rămâne credincios idealurilor plastice ale grupului, pe care le dezvoltă şi le purifică continuu în cursul îndelungii sale cariere.

Fiu de ebenist, arhitect autodidact, Rietveld şi-a început activitatea ca proiectant şi executant de mobilă. Admirator al lui Berlage, studiază arhitectura în atelierul lui *Klaarhamer* şi în 1918 se alătură grupării de Stiji, ale cărei idei le împărtăşeşte şi după dizolvarea mişcării, în 1931.

În *Casa Schröder-Rietveld*, construită la Utrecht în 1924 (în colaborare cu decoratoarea T. Schröder), el izbuteşte, să exprime întreaga doctrină neoplastică: forme dinamice, puse în raporturi complexe şi echilibrate. Dinamismul volumelor caracterizează şi alte opere ale sale din aceeaşi perioadă (*Huis op Bunker, Haga*, 1924) sau de mai târziu; vigoarea cu care împarte suprafeţele şi dispune volumele în spaţiu, modul în care pune în echilibru părţile componente ale ansamblului şi felul în care proporţionează golurile şi plinurile, vădesc consecvenţa cu care Rietveld a urmărit (până în operele saletârzii, ca *Muzeul Zonnehof* şi *Casa Soarelui din A mersfoort*, 1959) principiile lui Mondrian. Arhitectura sa – dominată de forme elementare, subliniate la început de culorile primare, iar mai târziu de alb, gri şi negru, cu care realizează contrastul dintre volume şi suprafeţe – reprezintă cea mai pură ilustrare a ideilor mişcării de Stiji în arhitectură.

După 1931, mişcarea tradiţionalistă începe să domine din nou arhitectura olandeză.

Deşi n-a avut decât o existenţă scurtă, mişcarea de Stiji, prin noua concepţie spaţială şi prin plastica dinamică preconizată de ea a exercitat o puternică influenţă asupra mişcării arhitecturale moderne; astfel, într-un moment când limbajul formal al acesteia abia se alcătuia, şcoala

olandeză a adus o importantă contribuţie la definirea noii estetici arhitecturale.

5. CONSTRUCTIVISMUL RUS

Ne expunem operele în pieţe şi pe străzi, convinşi că arta nu trebuie să rămână un sanctuar pentru inutili, o consolare pentru disperaţi şi o justificare pentru leneşi. Arta ar trebui să pe însoţească oriunde pulsează şi acţionează viaţa: la bancul de lucru, la masă, în repaus, la joc, în zilele de lucru şi în vacanţă, acasă şi pe stradă, astfel încât flacăra vieţii să nu se stingă în umanitate.

NAUM GABO, ANTOINE PEVSNER

(DIN MANIFESTUL REALISMULUI)

În anul 1912, pictorul şi sculptorul rus Vladimir Tatlin (1885 – 1956) vizita atelierul de la Paris al lui Picasso. În urma acestei vizite, el începe să picteze o serie de *tablouri-relief*, iar ceva mai târziu (în 1915) să realizeze aşa-numitele *contra-reliefuri*: construcţii spaţiale sugerând mecanisme imaginare, suspendate în spaţiu de numeroase fire metalice. Tatlin îşi începuse activitatea artistică pictând în stilul icoanelor ruse tradiţionale; evoluase apoi, sub influenţa c-zannismului şi a fovismului, spre cubism şi abstracţionism. Fascinat de tehnică, el îşi orientează experimentele plastice în direcţia integrării tehnicii şi artei, considerând că spiritul timpurilor noi cere o contopire totală a celor două domenii.

După revoluţia din octombrie, Tatlin şi aderenţii săi – denumiţi productivişti – preconizează aplicarea artei în scopuri de utilitate imediată. Folosind o frazeologie extremistă, nihilistă, productiviştii cer abolirea artei ca pe un estetism burghez depăşit, chemând pe artişti să se consacre unei activităţi direct utile societăţii: graficii publicitare şi tipografice, afişului de propagandă, esteticii obiectelor industriale, arhitecturii.

„Arta este minciună – proclama *Manifestul productiviştilor*, publicat la Moscova în 1920 ea marchează

neputinţa omenirii. Arta colectivă a prezentului este viaţa constructivă. Jos arta, trăiască tehnica! Jos cu menţinerea tradiţiilor artistice, trăiască tehnicianul constructivist!”

În anul 1920, Tatlin elaborează un proiect pentru un *Monument al Internaţionalei a 111-a* \ monumentul, care ar fi urmat să aibă 400 m înălţime, era conceput dintr-un schelet de oţel care susţinea, prin numeroase elemente metalice şi cabluri, o structură dinamică, în spirală.

În acelaşi an, fraţii Naum Gabo (n. 1890) şi Antoine Pevsner (1886 – 1962) publicau *Manifestul realismului*, în care defineau astfel principiile mişcării constructiviste:

„Unicul scop al artei noastre plastice este transpunerea percepţiilor noastre despre lume sub formă de spaţiu şi timp. Nu măsurăm munca noastră cu etalonul frumuseţii, n-o cântărim cu greutatea gingăşiei şi a sentimentelor. Cu firul de plumb în mână, cu ochii infailibili ca nişte stăpânitori, cu spiritul exact ca un compas, noi ne edificăm opera aşa cum universul şi-o alcătuieşte pe a sa, aşa cum inginerul construieşte podurile, cum matematicianul determină formele orbitelor”.

Gabo şi Pevsner criticau cubismul, căruia îi reproşau faptul că se împotmolise în analiza obiectelor, creând o

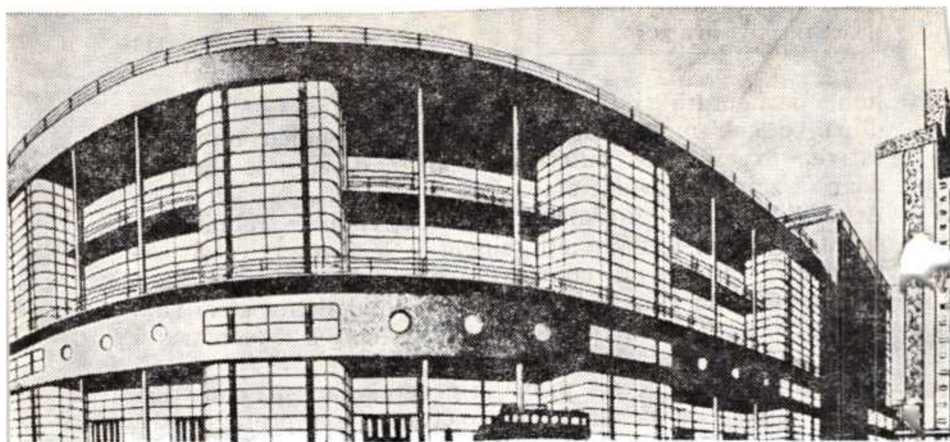
lume desfigurată şi fărâmiţată în anarhia sa intelectuală; după ce cubismul iniţiase simplificarea tehnicii reprezen? tative, experienţele cubiştilor – afirmau ei – se limitau doar să zgârie suprafaţa artei, fără a ajunge la rădăcinile ei. Arta viitorului – proclamau constructiviştii – trebuie construită pe baza legilor vieţii, singurele legi autentice şi permanente: „Viaţa nu cunoaşte frumuseţea drept măsură estetică. Cea mai mare frumuseţe este experienţa efectivă... Spaţiul şi timpul sunt unicele forme pe care este construită viaţa şi pe ele trebuie înălţată, deci, arta”.

Pornind de la aceste principii generale, artiştii constructivişti înţelegeau să renunţe la pictură şi sculptură pentru a realiza – conform unor reguli precise – structuri spaţiale, fără masă, volum, culoare, fără ritmurile statice ale sculpturilor clasice. Tinzând spre structuri dinamice, cinetice, folosind linia pentru indicarea forţelor şi ritmurilor, ei considerau spaţiul ca parte integrantă a operei; profunzimea spaţială era, în concepţia constructivistă, unica formă picturală şi plastică. Structurile spaţiale construite de Gabo şi Pevsner subliniau această profunzime prin linii generatoare (realizate din metal sau fire plastice) convergând din spaţiu către un punct determinat; prin mişcarea acestor structuri sau prin privirea lor din diferite unghiuri, se obţinea reintegrarea lor spaţială; în felul acesta viziunea plastică se îmbogăţea – după părerea constructiviştilor – cu o a patra dimensiune: timpul.

Luând atitudine împotriva acestei tendinţe plastice, *Maiakovski* scria, apărând pe productivişti: „Pentru prima oară un cuvânt nou din domeniul artei, constructivismul, n-a venit din Franţa, ci din Rusia... Nu constructivismul artiştilor care transformă excelentul şi necesarul fir metalic în structuri inutile (subl. n.), ci constructivismul care înţelege elaborarea formală de către artist doar ca inginerie, ca o muncă indispensabilă pentru a da formă întregii noastre vieţi practice” (subl. n.).

Ambele tendinţe păcătuiau prin extremism şi purtau pecetea epocii frământate prin care trecea republica sovietică. Este adevărat că linia mai realistă şi practicistă a adepţilor lui Tatlin avea unele urmări pozitive prin dezvoltarea esteticii industriale, a artelor decorative, a mobilierului şi arhitecturii şi prin orientarea artiştilor spre satisfacerea nevoilor sociale; dar nihilismul lor, care desfiinţa arta şi toată istoria culturii, care idealiza tehnica şi idolatriza maşina, ducea la limitarea sferei artei la

domeniul artizanatului, ia absolutizarea unei construcţii inginereşti abstracte şi, în final, la desfiinţarea arhitecturii înseşi.

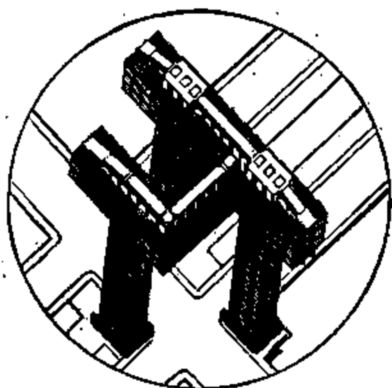


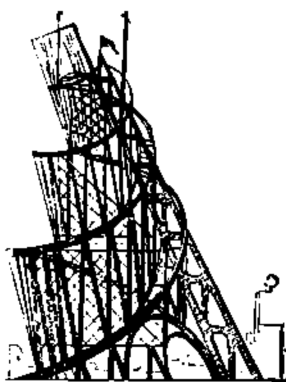
Pe de altă parte, potrivit concepţiei lui Gabo şi Pevsner, arta poseda o valoare absolută, independentă de societate, iar noţiunea de viaţă era o entitate abstractă, un fel de energie iraţională în stare pură, fără trecut, fără viitor, în care doar faptul prezent şi activ avea semnificaţie.

Ca şi neoplasticismul, mişcarea constructivistă a antrenat o serie de arhitecţi de avangardă în încercarea de a crea noi forme spaţiale. Sculpturile în spaţiu ale artiştilor constructivişti erau elaborate de fapt pe baza unor principii plastice asemănătoare celor arhitecturale. Pevsner declara că prima operă constructivistă fusese turnul Eiffel. Artiştii constructivişti au acordat o mare importanţă echilibrării spaţiale şi stabilirii de raporturi armonioase între volumele sculpturale şi cele arhitecturale. Colaborarea strânsă cu arhitecţii era de aceea firească pentru constructivişti, iar teoriile lor au influenţat opera unor arhitecţi ca fraţii Vesnin, Lissiţki, Golosov, Ghinsburg, Sobolev etc.

Astfel, EI Lissiţki (1890 – 1941), adept entuziast al noului curent încă de la înfiinţarea sa, proiectează o

Tribună





pentru oratori (1920), sub forma unui simplu schelet de oţel care susţine o platformă în spaţiu; în 1924 elaborează, împreună cu olandezul *Mart Stăm*, un proiect pentru o *Clădire înaltă* cu o structură de beton îndrăzneaţă, construcţia ieşind mult în consolă deasupra străzii. Fraţii Alexandr, Leonid şi Vladimir Vesnin elaborează în 1923 un proiect constructivist pentru *Clădirea ziarului Pravda*; M. Ghinzburg – diverse proiecte de locuinţe şi clădiri administrative; I. Golosov – un proiect de bancă; I. Sobolev – proiecte pentru cluburi muncitoreşti; M. Melnikov, *Pavilionul U.R.S.S. la Expoziţia de artă decorativă* (*Paris*, 1925; etc.

Aceste proiecte, rămase în mare parte pe planşetă, ilustrează o atmosferă de căutări febrile pentru găsirea unor noi expresii spaţiale dominate de tehnicism; ele vădesc o mare forţă imaginativă. Plastica volumetrică, dinamică, a structurilor create de constructivişti a contribuit la lărgirea noilor orizonturi ale arhitecturii moderne.

Constructivismul a cucerit imediat simpatia mişcărilor de avangardă din Occident. O expoziţie deschisă în 1921 la Berlin, colaborarea lui Lissiţki cu Mies van der Rohe şi Van Doesburg, lucrările trimise în 1924 la Bienala

de la Veneţia fac cunoscute în Occident experienţele artiştilor ruşi. În 1922 ia fiinţă *Internaţionala constructivistă*, la care aderă şi Van Doesburg; acesta publică în revista „De Stiji” *Manifestul* noii mişcări, în care principiile constructiviste fuzionau cu cele „elementariste” ale lui Van Doesburg. Arhitecţii olandezi Rietveld, Mart Stăm şi van Eesteren colaborează cu mişcarea constructivistă; estetica acesteia este adoptată de Le Corbusier şi influenţează puternic şi mişcarea arhitecturală germană. Metodele de învăţământ tehnico-estetic folosite de constructivişti la Institutul de arte şi meserii de la Moscova au fost reluate de noul institut de proiectare creat de Gropius – Bauhaus.

Alături de teoriile structurale ale raţionaliştilor din secolul al XIX-lea, ideile constructiviste stau la originea tendinţei arhitecturii moderne de a accentua şi a pune în evidenţă cu claritate structura, tendinţe ce apar în diferite moduri la toţi arhitecţii, de la Le Corbusier până la Mies van der Rohe; piloţii folosiţi de Le Corbusier, scheletul metalic al clădirilor lui Mies (care simulează în faţadă structura), structurile spaţiale şi cele suspendate pe cabluri de astăzi, toate formele plastico-structurale ale noii arhitecturi au fost intuite cu o mare putere de anticipaţie şi au căpătat expresie plastică în viziunile artiştilor şi arhitecţilor ruşi din anii ’20. Deşi au plătit din plin tribut formalismului grafic şi experimentalismului gratuit, aceste viziuni plastice s-au dovedit profetice.

O caracteristică aproape generală a numeroaselor curente artistice născute în preajma şi după primul război mondial a fost tendinţa de a integra arhitectura într-o sinteză deplină cu toate artele. Din efortul comun al avangărzii artistice şi al celei arhitecturale a rezultat un univers de forme plastice noi; aceasta a fost una din acţiunile culturale cele mai semnificative ale secolului nostru, care a izbutit să realizeze, într-o comuniune

spirituală pasionată, o categorică mutaţie estetică.

Expresionismul, cubismul, purismul, neoplasticismul, constructivismul încercau să determine formele arhitecturale, să le supună unor principii plastice absolutizate, adeseori în dauna necesităţilor funcţionale şi a logicii constructive; acest rezultat negativ era compensat însă prin largile orizonturi deschise în faţa arhitecturii de noile viziuni plastice.

5. CONSTRUCTIVISMUL RUS

Tehnicizarea şi specializarea treptată a arhitecturii – înfăptuite începând din cel de-al patrulea deceniu al secolului – aveau să separe din nou cele două domenii, arhir tectura găsindu-şi căi de expresie proprii, specifice. Este însă incontestabil că perioada anilor – 20 a fost extrem de fertilă pentru gândirea arhitecturală şi că mişcarea artistică de avangardă a adus o contribuţie importantă la definirea limbajului plastic al arhitecturii moderne.

FUNCŢIONALISMUL

OBIECTIV

O adevărată arhitectură ar trebui să fie proiectarea vieţii însăşi, ceea ce implică o profundă cunoaştere a problemelor biologice, sociale, tehnice şi artistice…

Vreau ca tânărul arhitect să creeze în mod independent forme pure şi adevărate, rezultate din condiţiile tehnice, economice şi sociale în care se găseşte, în loc să impună mediului înconjurător o formulă învăţată pe dinafară.

WALTER GROPIUS

1. ARHITECTURA GERMANĂ ŞI DEUTSCHER WERKBUND

Perioada Werkbundului a marcat completa schimbare a poziţiei arhitectului în Germania. A fost recunoscut faptul că arhitectul are un rol în formarea spiritului epocii sale.

SIEGFRIED GIEDION

Raţionalismul lui Otto Wagner sau Loos n-a avut un răsunet prea mare în Germania. Arhitectura germană păşea direct de la neoclasicism şi eclectism la Jugendstil, fără a trece printr-o perioadă de experimentare a sistemelor constructive noi, ca în Anglia sau Franţa. Condiţiile concrete din Germania – dezvoltarea industrială târzie şi climatul spiritual, impregnat de clasicism şi de romantism – au făcut ca mult timp să nu apară schimbări arhitecturale legate de dezvoltarea tehnicii şi a metalurgiei.

Tendinţe raţionaliste aveau să pătrundă însă din vest, odată cu sosirea din Belgia, în 1901, a lui Van de Velde, chemat de marele duce de Saxa-Weimar în calitate de consilier artistic. La Weimar, Van de Velde fondează Şcoala de arte decorative (*Kunstgewerbeschule*), care-şi deschide porţile în 1906, într-o clădire proiectată şi executată sub conducerea sa. Această construcţie reflectă noua orientare, raţionalistă, a lui Van de Velde, care părăsise stilul Art nouveau.

În noua şcoală. Van de Velde aplică un nou sistem de învăţământ, bazat pe cultivarea sensibilităţii plastice şi a inventivităţii spontane a elevilor, înlăturând orice reminiscenţe istorice; el reuşeşte să creeze în şcoală noi obiecte, cu forme raţionale, pe care industria germană le răspândeşte, pregătind terenul pentru victoria curentului funcţionalist în Germania.

Două mari personalităţi dominau pe atunci arhitectura germană: *Peter Behrens* şi *Hermann Muthesius*.

Ca şi Van de Velde, Peter Behrens (1868 – 1940) fusese pictor şi ajunsese la arhitectură după o activitate intensă în domeniul artelor aplicate. După cursurile de pictură urmate la Karlsruhe şi Düsseldorf (între 1886 – 1889), el îşi începea activitatea de creaţie ca gravor, fiind

influenţat de decorativismul Jugendstil-ului. Dar în 1898, după o călătorie în Italia, el se consacră unei activităţi cu totul noi pe atunci: creaţia de modele pentru producţia de serie a unei mari fabrici de sticlărie.

În 1899 ia parte la activitatea unui grup artistic din Darmstadt – Grupul celor şapte, din care făceau parte şi arhitecţii Olbricht şi Huber şi care urmărea strângerea legăturilor dintre artele plastice şi arhitectură. La fel ca altă dată Morris şi Van de Velde, şi probabil sub influenţa celor doi arhitecţi din grup, Behrens îşi construieşte propria locuinţă, pe care o mobilează şi o decorează într-un stil influenţat în egală măsură de Van de Velde şi de Mackintosh.

Între 1903 – 1907 se află la conducerea Şcolii de arte din Düsseldorf. Aceasta e perioada în care se formează stilul său sobru, funcţionalist şi raţionalist în rezolvarea planurilor, dar încă de o rigiditate neoclasică în plastica sa, care este greoaie şi ieşită din scara umană; acest stil este foarte apropiat de cel al lui Berlage, de care-l uneşte gustul pentru zidăria nudă de cărămidă şi pentru formele romanice.

În anul 1907 se petrece un eveniment de o deosebită importanţă pentru dezvoltarea artelor aplicate şi a arhitecturii germane: ia fiinţă Deutscher Werkbund (Asociaţia germană a artiştilor decoratori); animatorul şi fondatorul acestei asociaţii este arhitectul Hermann Muthesius (1861 – 1927).

În timpul unei lungi şederi în Anglia (între 1896 şi 1903 Muthesius fusese ataşat cultural al ambasadei germane la Londra) el avusese posibilitatea să studieze arhitectura şi locuinţa modernă engleză şi să se familiarizeze cu produsele asociaţiei Arts and Crafts. Analizând realizările lui Voysey şi ale celorlalţi arhitecţi din tânăra generaţie, el apreciase spiritul novator al concepţiei lor funcţionaliste. La întoarcerea în Germania, Muthesius

publică mai multe lucrări despre arhitectura engleză, dintre care *Das englische Haus* (Locuinţa engleză), apărută în 1905, are un puternic răsunet, contribuind la apariţia unor studii destinate să adapteze

IV. FUNCŢIONALISMUL OBIECTIV

locuinţa germană noilor cerinţe ale vieţii şi s-o înzestreze cu echipamentul tehnic modern.

Creată după modelul englez al societăţii Arts and Crafts, asociaţia Deutscher Werkbund îşi propunea ca scop îmbună =tăţirea calităţii produselor industriale. Ea înfiinţa un centru de studii şi grupa toate forţele artistice dornice să se consacre acestei probleme: *Van de Velde, Heinrich Tessenow, Josef Hoffmann, Hans Poetzig* etc.

Deşi a întâmpinat la început o puternică opoziţie atât din partea cercurilor artistice cât şi din partea conducerii industriilor, Werkbundul s-a impus totuşi repede, demonstrând că o formă îngrijită din punct de vedere estetic şi o execuţie perfectă a obiectelor de serie asigură produselor industriale o valoare comercială mai ridicată. Ideea era nouă pentru epocă şi industria nu era încă pregătită s-o accepte; dar demonstrarea ei în practică a dovedit justeţea ei, iar unul dintre primele rezultate a fost angajarea de către unele mari uzine a unor consilieri artistici din rândurile Werkbundului.

Aşa s-a făcut că în 1907 Behrens a devenit unul dintre primii industrial-designeri din lume, fiind angajat de către colosul industrial AEG din Berlin (care grupa o armată de 60.000 de muncitori) pentru o misiune inedită: să proiecteze atât halele de lucru, magazinele de desfacere a produselor şi expoziţiile de prezentare ale firmei, cât şi aparatele şi obiectele ce urmau a fi produse şi, de asemenea, să elaboreze cataloagele, prospectele, hârtia cu antet, ambalajele etc. Atelierul său – prin care au trecut printre alţii Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier – a devenit astfel prima şcoală de designeri,

specialişti în crearea formelor noi ale produselor industriale, menite să le adapteze perfect funcţiei lor, să le dea armonie şi sensibilitate şi să le imprime amprenta unei personalităţi artistice creatoare.

Congresul Werkbundului din 1911 a marcat o dată importantă în activitatea asociaţiei; discuţiile purtate scoteau în evidenţă faptul că, spre deosebire de antimaşinismul lui Morris şi al mişcării Arts and Crafts, Werkbundul accepta maşina ca pe un fenomen ireversibil, impunându-i să devină principalul mijloc al unei producţii de serie perfecte, de înaltă calitate. În locul filoartizanatului englezesc, se preconiza folosirea maşinii ca o puternică prelungire a uneltei manuale, supusă voinţei meşteşugarului şi artistului. În acest mod prindea viaţă ideea raţionaliştilor francezi, care de la Viollet-le-Duc la Souriau, susţinuseră posibilitatea unei integrări a industriei şi artei.

Ca exponent al teoriilor Werkbundului, Muthesius afirma că forma trebuie să aibă atât calităţi estetice cât şi morale, iar la baza întregii producţii industriale trebuie să stea calculul matematic, condiţie a oricărei perfecţii formale. Xici nu se putea o mai strălucită expresie a concepţiilor raţionaliste, care uniseră dintotdeauna ştiinţa cu arta şi estetica cu morala.

Dar în 1914, reuniunea anuală a Werkbundului punea faţă în faţă două opinii divergente: de o parte, cea a lui Muthesius, care apăra standardizarea ca manifestare supremă a aplicării calculului la obţinerea perfecţiunii produsului industrial; de altă parte, concepţia lui Van de Velde, care în numele libertăţii depline de creaţie a artistului, individualist şi subiectivist, afirma că arta nu se poate supune nici unei constrângeri şi nici unui model, că între creaţia artistică şi cerinţele impuse de producţia de serie industrială nu poate exista niciun punct de contact. Se manifesta astfel din nou opoziţia dintre tendinţele

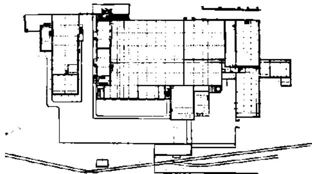
raţionaliste şi cele subiectiviste, care avea să se reflecte mai târziu în drumurile divergente ale principalelor şcoli artistice şi arhitecturale germane din anii ’20: Şcoala expresionistă şi Şcoala funcţionalistă a Bauhaus-ului.

2. WALTER GROPIUS

Din punct de vedere social, nu ne este egal dacă muncitorul de fabrică modern lucrează în cazărmi industriale pustii, urâte, sau în spaţii bine proporţionate. El va contribui mai bucuros la obţinerea unor valori colective mai mari acolo unde locul său de muncă – conceput de un artist – va veni în întâmpinarea simţului său de frumos şi va acţiona ca un stimulent împotriva monotoniei muncii mecanice.

WALTER GROPIUS, 1913

Walter Gropius (1883 – 1969) urmează arhitectura la München (între 1903 şi 1905) şi la Berlin (1905 – 1907); îşi începe activitatea în cadrul agenţiei de arhitectură şi



WALTER GROPIUS. Uzina „Fagus”. Alfeld-an-der-Leine (1911). Plan. Vezi planşa VI, 1

design a lui Behrens (1907) unde rămâne până în 1910. În acest an părăseşte agenţia lui Behrens pentru a-şi deschide propriul său atelier de arhitectură şi estetică industrială, consacrându-se arhitecturii de interior şi mobilierului, precum şi modelelor de caroserii pentru automobile sau locomotive, în anul 1911 el creează ceea ce Giedion avea să numească un „neaşteptat manifest al unui nou limbaj arhitectural”: *Uzina Fagus de la Alfeld a.d. Leine*, proiectată împreună cu arhitectul *Adolf Meyer* (1881 – 1929).

Conjunctura era favorabilă: arhitectura industrială fusese lăsată pe mâinile tineretului, arhitecţii „en vogue”

ocupându-se de marile comenzi oficiale. În plus, Gropius găsise în Karl Benscheidt un industriaş cu vederi largi.

Din punct de vedere structural, clădirea uzinei nu prezenta nicio inovaţie, având stâlpi în faţada principală şi un perete portant în cea posterioară. Dar faţada principală era formată dintr-un simplu panou de sticlă aşezat în faţa stâlpilor şi ancorat de la interior cu elemente metalice. Era primul *„perete cortină”* din istoria arhitecturii moderne – astăzi folosit în mod curent – o membrană de sticlă al cărei rol era doar de a proteja interiorul construcţiei de intemperii şi de zgomot, funcţia portantă fiind preluată de structură. Rezultatul plastic era surprinzător, construcţia căpătând o supleţe şi o transparenţă ce contrastau puternic cu zidăria greoaie, de o solemnitate neoclasică, a construcţiilor lui Behrens.

Planul simplu, modulat, determinat cu stricteţe de procesul tehnologic, înlătura cu hotărâre orice reminiscenţă compoziţională academică, simetria cu orice preţ şi căutarea de efecte plastice fără justificări funcţionale.

Uşurinţa construcţiei era încă şi mai mult marcată de rezolvarea dată colţului: în locul unui masiv de zidărie sau al unui stâlp (menite să întărească partea mai vulnerabilă a clădirii) colţul era format din intersecţia a doi pereţi de sticlă care păreau a pluti în spaţiu fără nicio susţinere. Predominanţa categorică a „golului” faţă de „plin” demonstra marile posibilităţi plastice ale noilor materiale şi ilustra o nouă concepţie în arhitectura industrială.

De la *Garajul Ponthieu*, nicio construcţie nu exprimase atât de laconic şi în acelaşi timp atât de armonios un spaţiu destinat activităţii de producţie, obţinând cu economie de mijloace o expresie arhitecturală nouă şi îndrăzneaţă. Nu era doar o întâmplare fericită, ci rezultatul deliberat al unor noi principii arhitecturale, pe care Gropius avea să le precizeze puţin mai târziu în

articolul *Dezvoltarea construcţiei industriale moderne*, publicat în „Anuarul” Werkbundului pe 1913:

…„înainte, fabrica însemna doar un rău necesar; lumea se mulţumea cu clădiri dezolante şi mizerabile. Abia odată cu creşterea bunăstării s-au mărit şi pretenţiile. Întâi, s-au luat măsuri pentru o mai bună iluminare, încălzire şi ventilare, iar ici şi colo se mai chema apoi câte un maistru constructor, care adăuga ulterior – de cele mai multe ori fără pricepere – diferite decoraţii subiective pe principalele clădiri de utilitate publică. Această metodă mai este, din păcate, folosită şi astăzi. Punctele nevralgice sunt rezolvate superficial, iar caracterul clădirii este ascuns sub o mască sentimentală, împrumutată de la stilurile demodate, care nu are nimic comun cu caracterul serios al unei fabrici. Este necesară cunoaşterea aprofundată a noilor probleme de construcţie, iar o concepţie estetică trebuie să determine de la bun început formele de bază, eliminând decorarea ulterioară. Arhitectul trebuie consultat de la stabilirea primelor baze ale construcţiei, deoarece numai astfel el va putea formula în mod raţional directive organizatorice constructorului, îşi va face o idee clară asupra desfăşurării producţiei şi va exprima sincer caracterul instalaţiei şi al tehnologiei. Partea cea mai dificilă a muncii sale o constituie organizarea planului şi proporţionarea volumelor constructive, nu (aşa cum mai cred unii) lipiturile ornamentale” (subl. n.).

Alături de tânăra generaţie de arhitecţi, Gropius consis de-a că timpurile noi reclamă o expresie proprie, originală, caracterizată prin forme precise, planuri bine organizate, o proporţionare justă şi unitară a formelor şi culorilor, menită să elimine soluţiile întâmplătoare şi să închege formele arhitecturale într-un tot exprimat cu forţă artistică. El atrăgea atenţia asupra unui factor esenţial, cu totul nou pentru gândirea arhitecturală a vremii, dar care

urma să devină un principiu pentru arhitectura industrială modernă: dispoziţia interioară clară a unei uzine, uşor de înţeles prin expresia ei exterioară, duce la simplificarea şi la uşurarea procesului de producţie arhitectul devenind astfel un organizator al spaţiului tehnologic. Totodată, caracterul complet nou al construcţiilor industriale făcea imposibilă folosirea unor forme tradiţionale, trebuia să stimuleze fantezia artistică a arhitectului.

Gropius demonstrase în mod strălucit cum pot fi mânuite noile materiale pentru obţinerea unei expresii plastice şi spaţiale noi. Mergând însă mai departe, el nu-şi limita ideile doar la sfera arhitecturii, ci le integra într-o concepţie cu implicaţii sociale mai largi; el susţinea necesitatea de a crea spaţii de muncă frumoase, o ambianţă capabilă să acţioneze asupra sensibilităţii estetice a omului, îmbunătăţindu-i nu numai condiţiile materiale de muncă, ci şi pe cele spirituale. Gropius protesta împotriva tiraniei maşinii, care într-o societate haotică supunea milioane de indivizi ritmului ei infernal, dezumanizându-i. Standardizarea mecanismului practic al vieţii – spunea Gropius – nu presupune neapărat ca individul să se transforme în robot, ci dimpotrivă, ca omul, eliberat în existenţa sa de o parte din balastul obligaţiilor zilnice, să câştige mai mult timp pentru a şi-l dedica autodezvoltării. Această concepţie era completată de o înţelegere nouă, mai complexă, a creaţiei arhitecturale ca rezultat al unei munci colective, de echipă.

În anul 19M, Deutscher Werkbund organiza la Köln o expoziţie de artă industrială care avea să rămână cea mai importantă manifestare artistică a epocii; *Behrens*, *Hoffmann*.

Van de Velde, *IValter Gropius*, *Bruno Taut* prezentau aici tot ce era mai nou în domeniul construcţiei în beton, oţel şi sticlă.

Dezvoltându-şi ideile asupra arhitecturii industriale,

Gropius, în colaborare cu *Adolf Meyer*, proiectează o *Uzină – model pentru Expoziţia de la Köln*. Răsturnând toate principiile tradiţionale, Gropius îşi concepea uzina cu o faţadă principală opacă, din zidărie de cărămidă, flancată de două turnuri de sticlă care formau cajele scărilor. Pe celelalte laturi, o galerie de sticlă da întregii clădiri o aparenţă de surprinzătoare uşurinţă. Scările helicoidale închise în caja de sticlă constituiau o insolită noutate; ochiul privitorului nu era obişnuit ca o scară să plutească în gol, fără a fi apărată de ziduri care să ofere senzaţia de siguranţă. Circulaţia pe o astfel de scară părea a se face în vid, iar din exterior impresia produsă era cea a unei „mişcări oprite şi imobilizate în spaţiu" (Giedion). Era o concepţie nouă, făcând parte din categoria de raporturi spaţiale bazate pe ideea de integrare „interior-exterior", pe care cu jumătate de secol înainte o inaugurase Paxton la *Crystal-Palace*. Această concepţie avea să ducă – de la *Gropius* la *Mies van der Roite* şi de la *Neutra* la *Philip Johnson* – la tendinţa de a uni interiorul construcţiei cu natura înconjurătoare, dizolvând treptat peretele plin pentru a lăsa în cele din urmă casa în mijlocul naturii, despărţită de aceasta doar printr-o fragilă şi aproape invizibilă peliculă de sticlă.

Războiul avea să întrerupă activitatea constructivă a lui Gropius. Chemat în 1915 la Weimar pentru a conduce şcoala de arte în locul lui Van de Velde, el avea să înceapă abia în 1919 o activitate didactică cu importante consecinţe pentru dezvoltarea arhitecturii moderne. Ideile sale teoretice se maturizaseră în anii războiului; în atmosfera frământată, revoluţionară de după înfrângere, el simţea, odată cu alţii, necesitatea unei înnoiri arhitecturale totale. Mai târziu, el scria despre această epocă:

„Fiecare în propriul său domeniu de activitate aspira să contribuie la crearea unei punţi între realitate şi ideal. Acesta este momentul în care misiunea arhitectului mi-a

apărut pentru prima dată cu intensitate. Am văzut că, în primul rând, trebuia să se deschidă arhitecturii o nouă perspectivă, dar nu puteam spera ca aceasta să se înfăptuiască numai prin propria mea contribuţie arhitecturală; ea trebuia realizată prin educarea unei noi generaţii de arhitecţi în contact strâns cu noile mijloace de producţie, într-o *şcoală-pilot* care să izbutească să dobândească importanţă şi autoritate. Am văzut de asemenea că pentru a face acest lucru posibil este necesar un întreg corp de colaboratori şi asistenţi, care să lucreze nu ca o orchestră ce ascultă de bagheta dirijorului, ci independent, dar colaborând pentru propăşirea unei cauze comune”.

Aşa s-a născut ideea Bauhausului, şcoala-pilot în care un grup artistic de avangardă a încercat şi a izbutit să educe o întreagă generaţie de arhitecţi în spiritul unei strânse legături cu viaţa şi cu societatea.

3. BAUHAUS – O NOUĂ UNITATE ÎNTRE ARTĂ ŞI TEHNICĂ

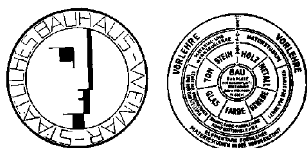
Bauhausul n-a fost un institut cu un program clar; el a fost o idee şi Gropius a formulat cu mare precizie acesta idee: *artă şi tehnică – o nouă unitate*. El voia ca Bauhausul să cuprindă pictura, sculptura, teatrul, ba chiar şi baletul, textilele, fotografia, mobilierul – pe scurt, totul de la ceaşca de cafea până la urbanism.

MIES VAN DER ROHE

Prin contopirea deliberată a Academiei de arte şi a Şcolii de arte decorative din Weimar într-o unică instituţie de învăţământ denumită Staatliches Bauhaus (Şcoala de stat pentru construcţii) îşi începea existenţa o şcoală de arte şi arhitectură care a fost unică prin încercarea ei de a lega creaţia artistică şi meseria manuală, arta şi tehnica, arhitectura cu artele plastice, artele aplicate şi industria, într-o sinteză atotcuprinzătoare.

Primii ani de existenţă ai acestei şcoli s-au desfăşurat

în atmosfera tulbure, de criză socială şi avânt revoluţionar ce a urmat după înfrângerea Germaniei în primul război mondial.



a b
BAUHAUS. *a* — Emblema şcolii. *b* — Planul de învăţămînt.

Gropius aderase la Consiliul Muncii pentru Artă, asociaţie formată din numeroşi arhitecţi şi artişti, care înscria în fruntea primului său manifest lozinca: „Arta şi poporul vor fi unul”. La sfârşitul anului 1918 se înfiinţase Grupul Noiembrie, care cerea tuturor artiştilor revoluţionari, atât expresionişti cât şi cubişti, care rupseseră cu vechile forme de artă, să se unească şi să colaboreze în numele viitorului artei. În lumina acestui apel, Consiliul Muncii pentru Artă îşi propunea să pună la punct „un plan de arhitectură utopică” cuprinzând proiecte de arhitectură, pictură şi sculptură. După dizolvarea sa în 1921, sarcinile arhitecturale ale Consiliului au fost preluate de către Cercul celor zece (Zehnerring) format din *Bartning, Gropius, Hăring, Hilberseimer, fraţii Luckhardt, Mendelsohn, Mies van der Rohe şi fraţii Bruno şi Max Taut*. Această grupare – transformată mai târziu în asociaţia profesională Der Ring (Cercul) – lupta pentru *promovarea arhitecturii moderne* şi pentru rezolvarea problemelor arhitecturale ridicate de o sarcină atât de importantă pe plan social ca aceea a *construirii marilor centre muncitoreşti şi a locuinţelor „minimale”*.

Era firesc ca aceste preocupări sociale să se reflecte în programul şi activitatea şcolii; ca urmare, în primii ani de existenţă, la Weimar, ea a avut de întâmpinat numeroase greutăţi de ordin administrativ şi politic, guvernul landului fiind speriat de radicalismul ideilor Bauhausului. După cum notează Giedion, Bauhausul luase

naştere sub o constelaţie în acelaşi timp favorabilă şi nefavorabilă; favorabilă, pentru că în toate domeniile, totul era în mişcare, „aerul părea că explodează de sarcini noi” şi astfel s-a putut înfiinţa o şcoală de stat care şi-a propus sarcini revoluţionare şi care a creat forme noi în numeroase domenii ale artei; dar în acelaşi timp, împrejurările externe îi erau nefavorabile şi în lupta necontenită pe care a trebuit s-o ducă împotriva forţelor reacţionare ostile ea a fost strivită.

Perioada de la Weimar a şcolii a fost o perioadă de experimentări de laborator. Gropius reunise un grup de profesori făcând parte din avangarda mişcării artistice europene: *Klee*, *Kandinsky*, *Feininger*, *Itten*, *Schlemmer*, *Moholy-Nagy* etc. Uniţi prin acelaşi nihilism faţă de trecutul şi prezentul burghez, prin aceeaşi ură pentru academism, ei urmăreau găsirea unor noi mijloace de expresie artistică, corespunzătoare omului contemporan. La aceste tendinţe s-au adăugat încercările grupului olandez de Stiji, în frunte cu Van Doesburg, de a influenţa Bauhausul – considerat prea „expresionist” – pe linia „neoplasticismului” lui Mondrian.

În primii săi ani şcoala a suferit într-adevăr influenţele expresionismului; frontispiciul primului manifest al şcolii, desenat de *Lvonel Feininger*, este concludent în această privinţă. Dar şcoala îşi propunea de la început un program care – cel puţin în domeniul arhitecturii – era raţionalist. Gropius voia o sinteză a artelor realizată în vastul domeniu al construcţiilor, o arhitectură modernă „atotcuprinzătoare ca însăşi natura umană”. Pentru Gropius, scopul arhitectului era să creeze o unitate din complexul de probleme tehnice, sociale şi plastice ale construcţiei.

Manifestul lansat de Bauhaus în 1919 preciza:

„Scopul final al oricărei activităţi creatoare este construcţia. Ornamentarea ei constituia înainte principala

preocupare a artelor plastice. Astăzi ele se complac într-o mulţumire de sine egoistă de care vor putea fi eliberate doar printr-o colaborare conştientă a tuturor factorilor interesaţi. Arhitecţilor, pictorilor şi sculptorilor le revine sarcina de a se strădui să cunoască şi să înţeleagă din nou structura complexă a construcţiei în ansamblul şi în părţile ei componente; atunci operele lor se vor impregna de la sine de spiritul arhitectural pe care l-au pierdut, datorită artei de salon (subl. n.).

Arhitecţi, sculptori, pictori – cu toţii trebuie să ne reîntoarcem la meşteşug!... Să formăm deci o nouă breaslă



JOSEF ALBERTS. Vitraliu pentru vila Sommerfeld (1922).

a meşteşugarilor, eliberată de vechea tendinţă de a ridica un zid despărţitor între... artişti şi meşteşugari! Să ne unim aspiraţiile, să gândim şi să creăm împreună noile construcţii ale viitorului, care să întruchipeze totul: arhitectura, plastica şi pictura într-o unică creaţie”.

Aşa cum subliniază *Giulio Carlo Argan*, în gândirea lui Gropius construcţia însemna „tot ce fac oamenii pentru a modifica, a adapta, a organiza şi a defini ambianţa existenţei în comun”. El considera că există o unitate fundamentală între toate genurile de proiectare şi viaţă, înţelegând prin proiectare organizarea, din punct de vedere al funcţiunilor şi al formelor, a tuturor produselor făurite de om, de la scaune şi până la oraşe. În acest sens proiectaiea devenea o parte integrantă a vieţii, necesară fiecărui om şi interesând pe fiecare în organizarea cadrului de viaţă al societăţii. Aceasta ducea, după Gropius, la „o cetăţenie comună a tuturor formelor de muncă de creaţie

şi la interdependenţa lor logică în cadrul lumii moderne”, menită să-l scoată pe artist din turnul său de fildeş, să-l facă să renunţe la teoria „artei pentru artă” şi să-l reintegreze în viaţa reală, de muncă zilnică, productivă. Pornind de la aceste principii, Bauhausul s-a străduit, pe de o parte, să realizeze reunirea tuturor artelor în cadrul construcţiei, iar pe de alta, să făurească o unitate între artă şi industrie, consacrându-se proiectării produselor tehnice. El a urmărit să medieze, prin artă, trecerea de la artizanat la industrie, dar să împiedice, în acelaşi timp, ca mecanismul industrial „să distrugă sensul viu al realităţii, conştiinţa liberă a valorilor, inventivitatea, gustul participării individuale la acţiunea colectivă, care a dat secole întregi o fundamentare etică şi estetică a economiei artizanatului, făcând din el marea putere progresivă a civilizaţiei”.

În anul 1923, Bauhausul a organizat la Weimar, la cererea oficialităţilor, o mare expoziţie a lucrărilor realizate în cei patru ani de existenţă. Expoziţia – având ca temă programul principal al şcolii: *Artă şi tehnică – o nouă unitate* – prezenta studiile teoretice şi obiectele executate de elevii şcolii în materiale diverse. Succesul expoziţiei n-a împiedicat însă ca în anul următor opoziţia conservatoare să determine guvernul Thuringiei să închidă şcoala.

Oraşul lui Goethe şi al tradiţiilor clasice, Weimar, nu fusese locul cel mai potrivit pentru desfăşurarea activităţii Bauhausului. Ducând o luptă continuă pentru a-şi asigura condiţiile de existenţă, Bauhausul e nevoit în 1925 să-şi găsească o altă reşedinţă. Astfel s-a încheiat perioada de experienţe de la Weimar.

Cu câteva luni înainte luase fiinţă cercul „Prietenii grupului Bauhaus” care număra în conducerea sa personalităţi de frunte ale intelectualităţii germane: *Peter Behrens*.

Albert Einstein, Oscar Kokoschka, Gerhardt

Hauptmann, Franz Werfel, Arnold Schönberg. Numeroase oraşe – *Mannheim, Frankfurt, Darmstadt, Dessau* se oferiră să găzduiască şcoala, care optă în cele din urmă pentru Dessau. Aici i se puseră la dispoziţie fondurile necesare pentru construirea unui nou local, care fu proiectat de Gropius.

La Dessau şcoala şi-a revizuit programul, afirmându-şi principiile raţionaliste, numind ca profesori de atelier pe câţiva foşti elevi şi fixându-şi mai precis sarcinile: un învăţământ reunind proiectarea, tehnica şi practica de atelier; lucrările experimentale de arhitectură şi arte decorative; elaborarea de prototipuri pentru producţia industrială şi vânzarea de modele pentru industrie. Faptul că sectorul de arhitectură a fost lărgit şi că unele cursuri au fost preluate de către absolvenţi ai şcolii, educaţi în principiile unirii artei cu problemele practicii industriale, au contribuit în mare măsură la accentuarea caracterului realist al Bauhausului şi la eliberarea sa de căutări formale sterile. Linia şcolii a început să se îndrepte de la „arte şi meserii” către „artă şi tehnică”, spre o mai largă înţelegere a arhitecturii şi a designului; proiectarea de prototipuri pentru industrie a devenit o activitate permanentă, asigurând o strânsă legătură cu practica şi cu cerinţele tehnologice.

Munca de proiectare, de construcţie, de decorare interioară şi de echipare cu mobilier şi instalaţii tehnice a noii clădiri a şcolii a reunit într-o colaborare strânsă toate forţele profesorilor şi elevilor. Realizarea ansamblului – într-un timp scurt, de un an – a însemnat concretizarea tuturor principiilor Bauhausului şi, în primul rând, a ideii de a reproiecta forma tuturor obiectelor, începând cu clanţele şi mobilierul şi terminând cu clădirea şi ansamblul urbanistic.

Cu clădirea Bauhausului, Gropius făcea un mare pas înainte faţă de lucrările sale anterioare; acesta era rolul

clarificărilor teoretice şi al experienţelor din primii ani de învăţătură ai noii şcoli. O nouă concepţie spaţială arhitecturală era aplicată pentru prima oară într-o construcţie complexă, care rupea atât prin conţinut, prin rezolvare funcţională şi constructivă, cât şi prin formele sale plastice, cu toate dogmele trecutului.

Învechita concepţie medievală a separării profesorilor de elevi şi a învăţământului de locuinţă era înlocuită cu o concepţie modernă, democratică, a unirii într-un unic colectiv de muncă a elevilor şi profesorilor. În locul unei universităţi rigide, de tip Oxford sau Cambridge, un program şcolar complex reunea, într-o oază de studiu şi concentrare, şcoala cu atelierele şi clasele ei, căminul studenţesc şi locuinţele profesorilor, cantina, sălile de mese, de conferinţe şi de spectacole, cu conducerea administrativă, birourile şi atelierul directorului.

În locul unei clădiri unice – în al cărui volum rigid să fie îngrămădite cele mai diverse funcţiuni, stânjenindu-se reciproc şi cerând rezolvări spaţiale diferite –, construcţii diferenţiate potrivit specificului lor, net delimitate şi în acelaşi timp funcţionând în strânsă dependenţă. Accentul principal era pus pe şcoală, care conţinea atelierele, sălile de cursuri şi cele de expoziţie, ce se puteau combina; un imens perete vitrat unea întregul volum. Căminul era un bloc de şase etaje cuprinzând 28 de camere-studio, legat de şcoală printr-o galerie pe piloţi, care îngloba cantina, sala de spectacole şi amfiteatrul. Un corp separat cuprindea şcoala profesională, legată de corpul principal printr-o pasarelă în care erau amplasate birourile administraţiei şi atelierul lui Gropius. Volumele şi funcţiunile se întrepătrundeau, realizând unitatea ansamblului, asigurând circulaţia rapidă şi logică între toate părţile componente.

Sistemul constructiv era de asemenea diferenţiat, fiecare funcţiune fiind realizată în modul cel mai adecvat şi

mai raţional. Rupând-o cu teoria „faţadei principale” şi a „punctului de vedere unic”, dogmatizată în secolele precedente, Gropius ridica în spaţiu volume independente, astfel tratate plastic incit să imprime fiecăruia caracterul necesar – şcoală, birouri administrative sau locuinţe –, înlăturând ornamentul devenit inutil şi lăsând noile materiale să-şi dezvolte posibilităţile plastice. Şi aceasta, nu la întâmplare, ci potrivit unor noi reguli estetice, unor noi principii de proporţionare şi echilibrare, unei noi viziuni spaţiale.

Perioada de şase ani în care a funcţionat la Dessau a fost perioada cea mai productivă şi mai eficientă a şcolii, cu un larg răsunet pe plan internaţional. Experienţa Bauhausului este răspândită prin numeroase cărţi – editate începând din 1925 în celebra colecţie *Bauhausbiicher*, sub directa îngrijire a lui Gropius şi tehnoredactate de Moholy-Xagy – şi prin revista şcolii, al cărei prim număr apare în 1925. În anul 1926 institutul Bauhaus este recunoscut de stat ca Şcoală superioară de proiectare, iar în luna decembrie a aceluiaşi an se mută în noua sa clădire.

Dar în 1928 Gropius demisionează de la conducerea şcolii, pentru a se putea dedica în întregime activităţii de proiectare. Este înlocuit până în 1930 de către Hannes Meyer – şeful secţiei de arhitectură al şcolii – şi apoi de către Mies van der Rohe. În anul 1932, deputaţii nazişti din consiliul comunal obţin închiderea Bauhausului, care se mută la Berlin, devenind o instituţie particulară. În aprilie 1933, naziştii ocupă sediul şcolii, iar consiliul profesoral, în frunte cu Mies van der Rohe, hotărăşte autodizolvarea Bauhausului.

Astfel şi-a încheiat activitatea, după 13 ani de existenţă dramatică, prima şcoală de arhitectură modernă şi design din lume.

Importanţa concepţiilor sale raţionale şi multilaterale pentru învăţământul artelor şi arhitecturii nu mai trebuie

demonstrată azi, când principiile lui Gropius au fost însuşite de multe şcoli avansate de arhitectură; trebuie însă subliniat faptul că aceste principii au fost elaborate în anii ’20 ai secolului nostru, când marea majoritate a şcolilor de arhitectură erau dominate de un învăţământ academic, rupt de viaţă.

Arhitectura modernă era încă opera câtorva arhitecţi îndrăzneţi, neconformişti, care luptau din greu cu inerţia obtuză a oficialităţilor şi cu gândirea arhitecturală retrogradă a majorităţii confraţilor. Gropius reuşise însă să închege o adevărată şcoală, să organizeze un învăţământ multilateral, pus pe baze noi, şi ceea ce a preconizat şi a înfăptuit Bauhausul în treisprezece ani de existenţă ţine de domeniul miracolului. Numai în primii şase ani, şcoala a fost absolvită de peste 500 de elevi, care, în afara contribuţiei proprii în producţia industrială sau în atelierele de proiectare, au avut un deosebit rol de propagandişti ai metodelor şi concepţiilor Bauhausului în lumea întreagă. Astfel, a fost posibil ca spiritul şcolii să capete numai într-un deceniu, o răspândire universală.

După desfiinţarea Bauhausului, metodele sale au continuat să exercite o puternică influenţă pe plan mondial, mai ales ca urmare a faptului că o bună parte din profesori şi elevi emigraseră din Germania nazistă în diverse ţări europene şi în Statele Unite.

Totuşi, Bauhausul murise. Nicio altă şcoală n-a putut să-i ia locul, niciuna n-a mai avut un ascendent atât de puternic asupra practicii şi gândirii arhitecturale. Sarcina dezvoltării ulterioare a limbajului arhitectural rămânea în mâinile unui mic grup de creatori, care, după cum spunea un critic, în anul 1928 când se înfiinţa asociaţia CI AM (Congresele internaţionale de arhitectură modernă), încăpeau toţi într-un singur autobuz.

4. METODELE DE ÎNVĂŢĂMÂNT ŞI PROFESORII BAUHAUSULUI

Ne-am străduit să găsim o nouă metodă de educaţie menită să promoveze o nouă stare de spirit creatoare, care să ducă în cele din urmă la o nouă atitudine faţă de viaţă.

WALTER GROPIUS

Principalul aport al Bauhausului, originalitatea şi noile tatea acestei instituţii atât de deosebită de orice formă de învăţământ anterioară, a fost metoda sa pedagogică, sistemul său de organizare şi de predare. Fără îndoială că apariţia sa trebuie pusă în legătură cu noile metode pedagogice apărute la începutul secolului nostru – şcoala liberă, asocierea activităţii teoretice cu cea practică, accentul pus pe munca individuală a elevului –, dar în învăţământul de artă şi arhitectură doar Bauhausul a încercat o formulă originală, diferită de cea tradiţională.

Încercând să creeze proiectanţi pentru industrie şi meserii artistice, Bauhausul a elaborat un program complet şi ordonat de însuşire a tuturor meseriilor, cu tehnica şi mijloacele lor specifice de expresie, îndreptat spre un obiectiv principal: munca de echipă în construcţii.

Un curs preliminar, cu durata de 6 luni, dădea elevului primele noţiuni teoretice: proporţie şi scară, ritm, lumină, umbră, culoare. Paralel, elevul avea posibilitatea de a lucra practic, cu materialele şi uneltele cele mai diverse, însuşindu-şi tehnicile şi găsindu-şi singur, după talent şi aptitudini, domeniul în care dorea să activeze.

Cursurile începeau cu studierea proprietăţilor şi a modului de prelucrare a pietrei, lemnului, metalelor, argilei, sticlei şi textilelor, precum şi cu studiul culorilor, şi erau însoţite de lecţii elementare asupra formei. Prin aceste cursuri se urmărea maturizarea elevului, dezvoltarea inteligenţei, a sentimentelor şi ideilor sale, formarea unui „tip complet”. Gropius considera că numai dacă elevul dobândea de la început conştiinţa interdependenţei fenomenelor din lumea înconjurătoare, el va fi în stare să-şi dezvolte personalitatea şi să dea

întreaga măsură a capacităţii sale creatoare; nu de un învăţământ specializat avea nevoie economia industrială – susţinea el – ci de unul general, capabil să recompună o imagine globală a lumii, în locul sutelor de aspecte disparate care izolează oamenii în loc să-i apropie.

Printr-o structură concentrică a învăţământului, elevul căpăta de la început elementele esenţiale ale proiectării şi tehnicii, o perspectivă imediată a întregului domeniu al activităţii sale viitoare, pe care studiile ulterioare o adânceau şi o lărgeau mereu; aceste studii, mergând de la general la particular, se deosebeau de cursul preliminar doar prin nivel şi grad de amănunţime, dar nu prin esenţă.

Mai târziu, elevul era deprins să-şi exprime ideile – să dea o expresie vizibilă acestor idei – prin limbajul formelor plastice, care trebuia să fie cât mai obiectiv. Pentru aceasta, el urma să asimileze o serie de cunoştinţe ştiinţifice asupra modului de organizare plastică a formei, şi o teorie care să ofere o bază generală, suficientă „pentru a conduce mâna care modelează forma şi a permite unui grup să lucreze împreună în mod armonios”. Pentru a înarma elevul cu o cunoaştere obiectivă a faptelor prin intermediul simţului vizual se studiau formele naturale, geometria, principiile de construcţie, compoziţia, spaţiul, culorile, desenul, proporţiile, iluziile optice etc.

Urmărind să înlăture orice influenţă a învăţământului academic, Gropius a scos în mod deliberat din programul de învăţământ cursurile de istorie a artei. Aceasta nu se datora însă unui nihilism cultural sau unei atitudini de negare a valorilor trecutului. Studenţii Bauhausului ieşeau dintr-o lungă perioadă în care aceste valori fuseseră absolutizate; forţele lor creatoare fuseseră supuse unui profund complex de inferioritate, care nu ar fi putut fi înlăturat dacă s-ar fi continuat în mod organizat lăudarea nemăsurată a trecutului artistic. Gropius urmărea

lichidarea acestui complex, de neîncredere în forţele creatoare proprii. Epoca nouă cerea eliberarea tuturor energiilor, pentru a merge înainte fără reticenţe şi fără inhibatoare priviri înapoi.

Gropius afirma că a impune studiul istoriei artei şi a arhitecturii înainte ca elevul să fi dobândit maturitatea necesară cristalizării unei concepţii creatoare proprii şi ca în el să se fi dezvoltat capacitatea de a trage din trecut învăţăminte pentru prezent, nu putea duce decât la o aglomerare de cunoştinţe nesemnificative, moarte.

Noul sistem acorda o atenţie deosebită practicii manuale în atelierele şcolii. Ea avea scopul de a pregăti proiectanţi care, datorită perfectei cunoaşteri a materialelor şi a modului lor de prelucrare, să poată influenţa direct producţia industrială. În atelierele şcolii erau executate de către elevi modele pentru producţia de serie, tipuri-standard de obiecte de uz cotidian, care erau elaborate şi perfecţionate cu multă atenţie. Elevii erau trimişi apoi să facă şi un stagiu în uzine pentru a cunoaşte metodele producţiei de serie. Pe de altă parte, muncitori calificaţi din uzine veneau să discute cu profesorii şi elevii Bauhausului problemele şi necesităţile industriei. Această influenţă reciprocă a dus la o perfectă integrare şi la realizarea unor produse de serie de o înaltă calitate tehnică şi artistică.

După trei ani de studii (desen şi lucru manual), elevul dădea un examen pentru obţinerea certificatului de *calfă*. Titlul de *maistru* era acordat după un nou ciclu de studii, consacrat construcţiilor: elevul învăţa pentru aceasta desenul arhitectural şi de execuţie, făcea experienţe cu noile materiale de construcţie şi colabora cu şantierele de execuţie. Şcoala asigura o pregătire de arhitect, de designer sau de profesor pentru cei dotaţi care terminau şi ciclul al doilea.

Deşi personalităţile ce conduceau acest învăţământ

experimental erau foarte deosebite ca structură şi concepţie creatoare, Bauhausul a izbutit cu timpul să ajungă la o omogenizare a creaţiilor sale, datorită spiritului de muncă în colectiv, cultivat cu multă grijă de Gropius.

Gropius considera că selecţionarea celor mai potriviţi profesori constituie un factor decisiv pentru a obţine rezultate superioare într-o instituţie de învăţământ, de calităţile personale ale acestora depinzând succesul oricărei noi idei pedagogice. El acorda chiar o mai mare atenţie calităţilor umane ale profesorilor decât pregătirii lor tehnice, deoarece considera că o colaborare fructuoasă cu tineretul depinde în primul rând de caracteristicile personale ale maestrului. De aceea s-a ocupat personal de alegerea profesorilor, invitând pentru a preda la Bauhaus o pleiadă de artişti străluciţi, cărora le-a acordat deplina libertate de a-şi experimenta sistemele lor pedagogice şi le-a creat totodată condiţii pentru a-şi desfăşura mai departe activitatea personală de creaţie.

El declara că dacă o instituţie a reuşit să atragă oameni cu remarcabile calităţi artistice, ea trebuie de la început să le ofere largi posibilităţi pentru dezvoltarea lor personală, dându-le timp şi spaţiu pentru lucrări particulare. Lucrând la operele proprii în cadrul instituţiei, ei dădeau naştere unei atmosfere de creaţie extrem de stimulatoare pentru dezvoltarea tinerelor talente. Gropius spunea: „Nimic nu dăunează mai mult viabilităţii unei şcoli de proiectare decât faptul că profesorii săi sunt obligaţi ani de-a rândul să-şi dedice întreaga lor activitate claselor. Chiar cel mai bun dintre ei oboseşte în acest cerc vicios şi cu timpul se înăcreşte, în fond, arta nu este o ramură a ştiinţei care să poată fi învăţată pas cu pas, din cărţi”.

Spre deosebire de materiile tehnice – care trebuiau predate într-un spirit ştiinţific riguros şi organizat, cursurile de desen erau libere, la discreţia artistului.

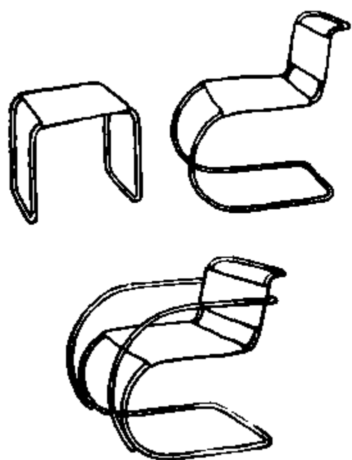
Având scopul de a da orientare şi impuls artistic muncii individuale a elevilor, ele nu erau prea dese, dar cuprindeau elementele esenţiale pentru stimularea elevilor.

Talentul la desen – spunea Gropius – încă nu este artă. O educaţie artistică eficientă este doar cea care oferă hrană pentru imaginaţie şi pentru forţele creatoare, cea care dă studentului o atmosferă intensivă de lucru. O astfel de atmosferă, un astfel de „fluid” poate lua naştere doar prin unirea unui număr de personalităţi care să lucreze împreună pentru un scop comun. Este ceea ce a reuşit să creeze Gropius la Bauhaus, imprimând tuturor personalităţilor creatoare ce lucrau aici un crez comun care urmărea legarea artelor plastice cu arhitectura într-o atotcuprinzătoare sinteză.

Gropius considera mişcarea artistică a timpului mai avansată decât cea arhitecturală. Iată de ce în această şcoală de arhitectură şi construcţii au fost atraşi să lucreze numeroşi pictori care au avut, în primii ani de existenţă ai Bauhausului un rol important în formarea unor noi viziuni plastice arhitecturale.

Printre primii artişti invitaţi să lucreze la Bauhaus a fost tânărul pictor elveţian Johannes Itten, care preda pe atunci la Viena, după o metodă nouă şi originală, compoziţia şi dezvoltarea simţului spaţial. Gropius i-a încredinţat lui

L. MIES VAN DER ROHE. Mobilier metalic (1928).



OSCAR SCHLEMMER. Costume pentru un balet (1926).

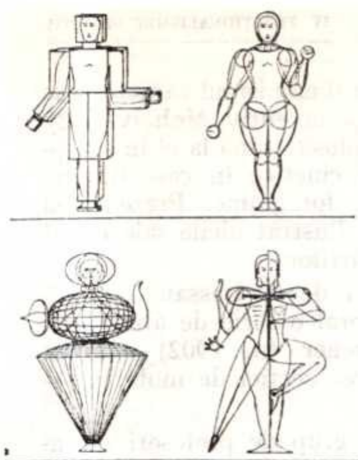
Coperta unui volum din colecţia Bauhausbucher.

Itten „cursurile preliminarii”, atât de importante în cadrul învăţământului său „în trepte”. Subtil teoretician şi bun cunoscător al psihologiei artei, Itten şi-a putut aplica aici metodele pedagogice. Pe primul plan se afla studierea proprietăţilor materialelor, din cunoaşterea cărora elevul dobândea o mai bună înţelegere a structurii şi a valenţelor lor plastice, expresive.

Lionel Feininger (1871 – 1956), artist sensibil şi receptiv la curentele de avangardă, a fost printre puţinii care au activat la Bauhaus de la înfiinţare şi până la închiderea şcolii, în 1933. Pictor expresionist preocupat de problemele spaţiului, influenţat şi de rezultatele experienţei cubiste, Feininger urmărea crearea unei imagini a spaţiului prin planuri constructive luminoase, limitate de drepte intersectate şi ordonate ca faţetele unui cristal. Sub influenţa spiritului arhitectural al şcolii, viziunea sa plastică avea să se simplifice, dobândind o construcţie clară şi o mai mare profunzime. Personalitatea

sa a contribuit în mare măsură la fixarea în scoală a unui climat spiritual favorabil muncii creatoare.

Între 1920 – 1929 secţia de teatru şi cea de sculptură sunt conduse de pictorul Oscar Schlemmer (1888 – 1943). Regizor şi dramaturg, Schlemmer încerca înnoirea limbajului teatral prin crearea de noi raporturi între om şi mediu, între mişcare şi spaţiu, urmărind să realizeze o nouă sinteză artistică menită să pună în mijlocul unui univers umanizat, o măsură comună: figura umană. În 1923 el prelua con





ducerea teatrului Bauhaus, iar în 1926 avea loc premiera lucrării sale *Baletul triadic*, a cărei muzică fusese compusă de *Hindemith*.

Marele pictor Vassili Kandinsky (1866 – 1944) predă la Bauhaus, între 1922 şi 1933, cursurile de compoziţie abstractă şi pictură monumentală. Kandinsky are aici cea mai fecundă perioadă din creaţia sa – aşa-numita perioadă „arhitecturală" – în care formele compoziţiilor sale dinamice se precizează, orientându-se spre abstractizarea geometrică: puncte, fascicule de linii drepte sau frânte, dreptunghiuri, iar mai târziu cercuri.

Invitat în 1920, Paul Klee (1879 – 1940) rămâne la

Bauhaus zece ani, predând teoria artei, pictura pe sticlă şi tapiseria. Sistemul său pedagogic – pe care-l expunea în 1924 în *Pădagogisches Skizzenbuch* (Carnet de schiţe pedagogice) – se baza pe o metodă subtilă de analiză a posibilităţilor şi valorilor plastice ale fiecărui semn, punct sau linie, înscrise pe hârtie sau pe pânză, în vederea creării unei forme sau expresii plastice.

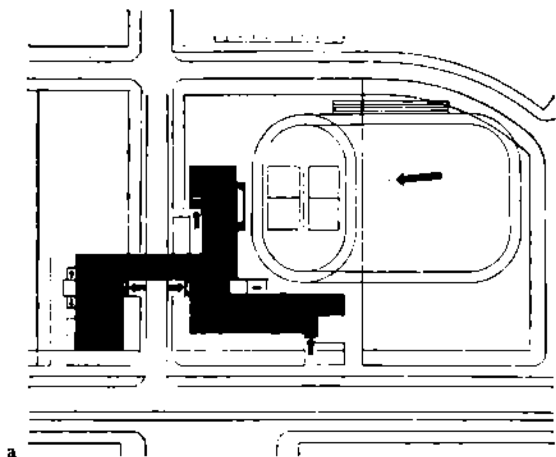
În perioada 1923 – 1928, pictorul şi sculptorul László Moholy-Nagy (1895 – 1946), predă cursuri menite să aducă importante inovaţii în arta tiparului, fotografiei, publicităţii, sculpturii în materiale noi. Metoda sa, expusă în lucrarea *Von Material zu Architektur* (De la material la arhitectură) apărută în 1929, este bazată pe ideea de a înlocui caracterul static al artei clasice prin dinamismul caracteristic vieţii moderne. Spirit cercetător şi inventiv, Moholy-Nagy a creat forme noi din materiale nefolosite până la el în sculptură – ca plexiglasul –, sculpturi cinetice în care lumina juca un rol esenţial, fotomontaje, fotograme. Prezentarea grafică a colecţiei *Batthausbiiclier* a ilustrat ideile sale novatoare în materie de paginaţie a cărţilor.

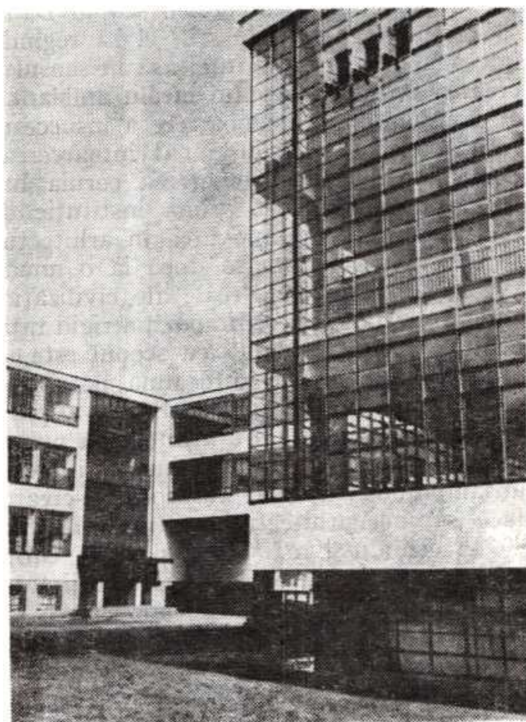
În sfârşit, după 1926, în epoca de la Dessau a şcolii, au fost cooptaţi în corpul profesoral o serie de absolvenţi talentaţi, printre care Marcel Breuer (n. 1902) – numit la vârsta de 22 de ani la conducerea secţiei de mobilier – Josef Alberts şi Herbert Bayer.

Activitatea creatoare a acestui grup de profesori a contribuit la creşterea prestigiului internaţional al Bauhausului; manifestările şi expoziţiile profesorilor au constituit evenimente importante în viaţa artistică internaţională, menţinând în permanenţă şcoala în centrul atenţiei mişcărilor de avangardă. Încă în anul 1921 Van Doesburg vizitase Bauhausul, încercând, şi în bună măsură reuşind, să determine orientarea ei spre tendinţele constructiviste ale grupului de Stiji; Malevici publică în 1926, în colecţia Bauhausbucher, lucrarea sa *Lumea non-*

reprezentării, tot în această colecţie mai figurau lucrări de Mondrian, Van Doesburg, Oud, Klee, Kandinskv. În 1923 Klee îşi expunea lucrările la Berna, iar în 1924 la New York; în 1924 înfiinţa, împreună cu Kandinsky, Feininger şi Jawlensky grupul Cei patru albaştri. Prin Schlemmer, Bauhausul participa la încercările de modernizare a artei teatrale; Gropius elabora în 1927 pentru regizorul şi animatorul teatrului popular şi politic revoluţionar, *Encin Piscator*, un proiect de *Teatru total*.

Această echipă de mari artişti şi cercetători în domeniul formei a imprimat Bauhausului, încă de la început, o atmosferă de entuziasm creator, în care personalităţi din cele mai diferite, mergând pe drumuri proprii şi păstrându-şi individualitatea, învăţau să acţioneze în spiritul aceluiaşi program, urmărind acelaşi scop: o muncă în colectiv, în care pe diverse planuri se elaborau forme noi, bazate pe noi viziuni spaţiale şi se urmărea realizarea unor sinteze între toate domeniile artei.





5. PRINCIPIILE ARHITECTURALE ALE BAUHAUSULUI

Ideile culturale nu se pot răspândi şi dezvolta mai rapid decât noua societate pe care acestea caută să o servească. Totuşi cred că nu merg prea departe afirmând că în totalitatea viziunii sale colectivul Bauhausului a ajutat la restaurarea arhitecturii şi a proiectării contemporane ca artă socială.

WALTER GROPIUS

ARHITECTURA ŞI VIAŢA

În domeniul arhitecturii, scopul Bauhausului nu a fost să promoveze un nou stil, ci să regândească pe baze noi întreaga proiectare – înţeleasă în sensul ei cel mai general: crearea formei întregului mediu ambiant. „Un stil Bauhaus ar fi însemnat o recunoaştere a insuccesului nostru, mărturisea Gropius; ar fi însemnat întoarcerea la inerţie, la

academismul închistat împotriva căruia luptasem”.

Bauhausul a fost prima instituţie din lume care şi-a pus în program promovarea în arhitectură a unei stări de spirit creatoare apte să ducă la o nouă atitudine faţă de viaţă şi de condiţiile reale ale civilizaţiei industriale.

Gropius analiza critic poziţia rigid raţionalistă exprimată de lozinca: concordanţa cu scopul este egală cu frumuseţea. Un corp uman este totdeauna potrivit scopului – spunea el – dar numai echilibrul armonios al proporţiilor şi culorilor îi pot da frumuseţe. În arhitectură numai îmbinarea armonioasă dintre funcţiune, tehnică şi proporţii poate conferi ansamblului frumuseţe şi tocmai crearea acestei armonii face sarcina arhitectului atât de dificilă şi de complexă.

Precizându-şi mai târziu poziţia, Gropius scria în *Scope of total architecturc* (Jelui arhitecturii totale): „O adevărată arhitectură ar trebui să fie proiectarea vieţii însăşi, ceea ce implică o profundă cunoaştere a problemelor biologice, sociale, tehnice şi artistice... Scopul nostru principal ar trebui să fie producerea unui tip superior de om, capabil de o viziune sintetică şi refuzând să păşească prea devreme pe căile strâmte ale specializării. Secolul nostru a produs cu milioanele «tipul expert»; să facem loc acum «tipului de amplă viziune». Consecvent acestui principiu – care a stat la baza întregii sale creaţii arhitecturale – Gropius a legat arhitectura cu practica, a dat elevilor săi o nouă metodă de a gândi atât problemele profesionale, cât şi pe cele ale vieţii şi societăţii, ajutându-i să-şi elibereze forţele creatoare de dogmatism.

În secolul al XX-lea – sublinia Gropius – arhitectura regăsea în sfârşit legătura firească cu progresul tehnic, cu noile tipuri de materiale şi structuri constructive. În toate ţările avansate se dezvolta o nouă concepţie constructivă, un spirit creator adânc înrădăcinat în viaţă şi în societate,

înglobând într-un obiectiv unitar toate domeniile creaţiei umane; bazată pe puternice mijloace tehnice, această concepţie ducea la o structură nouă, dedusă din însăşi natura construcţiei şi din funcţia pe care aceasta urma s-o îndeplinească.

„Trecută epocă a formalismului – scria Gropius – a inversat ideea firească potrivit căreia caracterul unei construcţii este cel care determină latura sa tehnică, iar aceasta din urmă, la rândul ei, influenţează structura; arhitecţii au uitat ceea ce este fundamental şi determinant, accentul trecând asupra aspectului formal exterior şi asupra mijloacelor respective de exprimare.

Noua concepţie a structurii, care începe să se dezvolte cu încetul, se reîntoarce la un principiu de bază: crearea unui obiect care să funcţioneze corect – fie că este vorba de o locuinţă sau de o piesă de mobilier – presupune studierea prealabilă a naturii sale (subl. n.). O asemenea studiere a principiilor de bază ale unei construcţii depinde în aceeaşi măsură de mecanică, statică, optică şi acustică, ca şi de legile proporţiilor”.

Pentru Gropius, proporţia este o categorie a universului spiritual, iar materialele de construcţie şi structura – suportul material prin care se manifestă concepţia creatorului. Fiind legată de funcţia constructivă, proporţia îi conferă, dincolo de simpla valoare utilitară, tensiune şi viaţă spirituală. Este firesc ca opera să poarte amprenta creatorului ei, deoarece acesta alege, dintre diverse soluţii posibile ale unei teme date, pe cea care corespunde, în limitele impuse de epocă, personalităţii şi sensibilităţii sale. Dar aceasta nu trebuie să ducă la accentuarea caracterului individual, subiectiv, al operei, care trebuie să aibă o valoare obiectivă.

În contextul artistic al epocii, această viziune iraţionalistă a lui Gropius apărea ca o reacţie împotriva subiectivismului expresionist, pentru legarea arhitecturii

de problemele reale ale timpului şi societăţii.

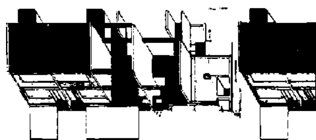
În realizarea de tipuri de obiecte de uz curent, Gropius vedea o stringentă necesitate socială. El îngloba în categoria acestor obiecte şi locuinţa, ceea ce constituia un mod nou, revoluţionar, de punere a problemei: această idee, enunţată şi de Loos, impunea arhitectului stăpânirea unor noi metode de investigare a necesităţilor sociale şi cunoaşterea unui domeniu mult mai vast decât cel strict profesional.

LOCUINŢA STANDARDIZATĂ

La Bauhaus au fost create unele dintre primele proiectetip de locuinţe moderne, concepute pentru a fi prefabricate şi executate în serie.

Locuinţa pentru marile mase devenea, pentru prima oară în istorie, o problemă arhitecturală. Industria punea la dispoziţia constructorilor o tehnică nouă şi noi materiale, care eliberau arhitectura de servitutea milenară a zidului de sprijin. Fabricile trimiteau pe piaţa de consum milioane de obiecte de uz curent care uşurau viaţa şi schimbau tradiţii şi obiceiuri adânc înrădăcinate de secole. Sub presiunea maselor care cereau condiţii umane, civilizate de trai, se ridica problema cazării decente a milioane de oameni.

Trebuiau găsite noi tipuri de locuinţe de masă, economice şi prevăzute cu confort şi echipament modern. Se propunea industrializarea şi prefabricarea lor, pentru a le realiza în serii mari şi la preţuri reduse, similar procesului continuu din industrie. Se ridica apoi problema creării unor noi tipuri de uzine, de clădiri administrative, de şcoli, teatre, centre social-culturale etc. Se punea sarcina remodelării aşezărilor urbane, desfigurate de o dezvoltare haotică şi făcând tot mai grea viaţa oamenilor, lipsiţi de aer, soare, verdeaţă. În sfârşit, se impunea crearea unor noi viziuni spaţiale, găsirea unor noi expresii plastice, corespunzătoare unor concepţii estetice moderne.



VVALTER GROPIUS. Locuinţe prefabricate pentru Colonia de la Toerten, lârgă Dessau (1926 – 1927).

Nimeni nu stăpânea încă acest proces, care cuprindea toate domeniile vieţii, răsturna toate valorile tradiţionale şi impunea elaborarea unor soluţii cu totul noi.

Realismul lui Gropius şi-a găsit în acei ani expresia deplină în atacarea acestor probleme de mare importanţă pentru dezvoltarea societăţii contemporane, probleme pe care cu luciditate şi clarviziune a încercat printre primii să le rezolve.

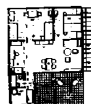
Spre deosebire de arhitecţii de avangardă din alte ţări „care lucrau singuri, izolaţi, Gropius avusese posibilitatea – şi forţa – de a crea un colectiv puternic, entuziast, pe care l-u îndrumat spre rezolvarea acestor sarcini. Astfel se explică de ce soluţiile elaborate în munca de echipă din cadrul Bauhausului au constituit, în toate domeniile abordate, puncte de cotitură care au rămas în parte valabile până astăzi.

A te ocupa de prefabricarea şi standardizarea elementelor de construcţie, într-un moment când nu existau nici măcar premisele unui interes cât de mic din partea statului sau a marii industrii, însemna nu numai un act de curaj, dar şi o mare putere de previziune cu privire la dezvoltarea ulterioară a arhitecturii, la sarcinile sale sociale complexe şi la cele mai raţionale metode de rezolvare a acestor sarcini.

Punctul de vedere al lui Gropius, rămas valabil până astăzi, era următorul: industrializarea metodelor de construcţie constituie un imperativ istoric; ea trebuie însă realizată prin standardizarea şi prefabricarea elementelor de







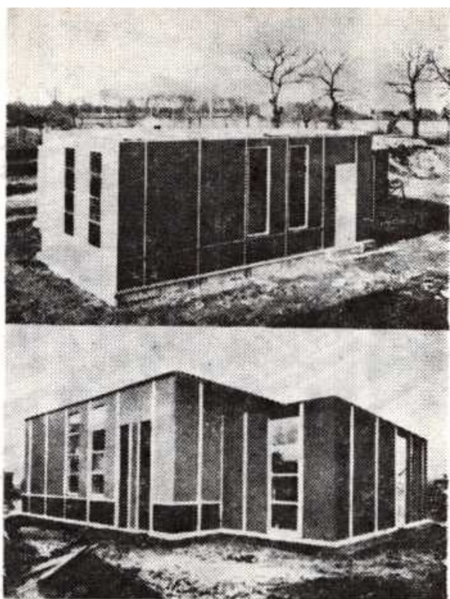
WALTER GROPIUS. Locuinţă prefabricată ce se poate amplifica pornind de la o unitate de bază (1928).

— Construcţie şi nu a clădirilor întregi, pentru a nu cădea în uniformitate şi monotonie, pentru a păstra ansamblurilor personalitate şi diversitate plastică prin modul variat de asamblare a acestor elemente.

Această latură a ideilor lui Gropius trebuie subliniată, deoarece ca răspunde unora din criticile ce i-au fost aduse.

Căutările în domeniul arhitecturii de masă – locuinţa individuală, blocuri colective, noi structuri urbane – înfăptuite la Bauhaus reprezintă de fapt o etapă a unui proces început mai demult, dar căruia Bauhausul i-a dat un impuls viguros: procesul de socializare a arhitecturii, a trecerii ei din sfera individuală sau a cerinţelor statului în sfera colectivităţii, a maselor, a necesităţilor stringente de viaţă. Rolul lui Gropius şi al şcolii sale în această privinţă este deosebit de important; el poate fi apreciat la justa sa valoare abia astăzi când constatăm că majoritatea soluţiilor preconizate acum 50 de ani constituie bunuri comune, definitiv intrate în practica arhitecturală.

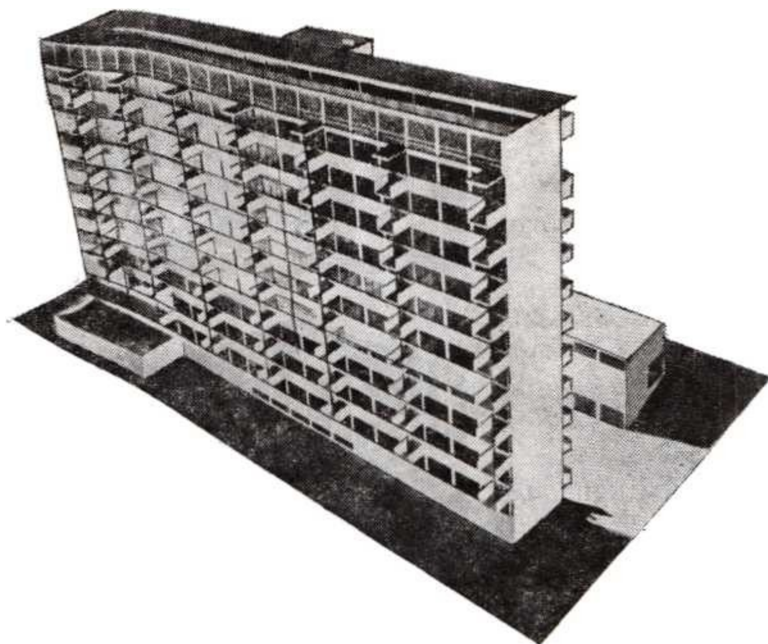
Iată, de exemplu, ce declara Gropius în anul 1924, într-un articol care nici azi nu şi-a pierdut actualitatea: „Reducerea preţului de cost al construcţiei locuinţelor este de o impor – GEORG MUCHIE. Locuinţă prefabricată din metal (1926).



tanţă hotărâtoare pentru economia unei ţări. Încercările de a reduce costul metodelor convenţionale meşteşugăreşti de construcţie prin introducerea unei tehnici organizatorice mai riguroase au dus doar la uşoare îmbunătăţiri. Problema nu a fost atacată în profunzime. Noul scop ar fi fabricarea în serie a locuinţelor prin metode de producţie în masă (subl. n.), locuinţele nemaifiind construite pe şantier, ci produse în fabrici speciale sub formă de părţi sau de unităţi componente potrivite pentru asamblare. Avantajele acestei metode de producţie vor fi tot mai mari, în măsura în care va deveni posibilă asamblarea pe şantier a unor asemenea părţi componente prefabricate, întocmai ca la maşini. Această metodă de asamblare uscată va înlătura nu numai torsiunea şi deformarea diverselor părţi ale construcţiei din cauza umezelii, ci şi pierderea de timp necesitată de uscarea caselor construite prin metodele convenţionale de zidărie”.

Gropius demonstra că pe plan naţional necesităţile

de lecuit ale majorităţii cetăţenilor sunt asemănătoare; de ce atunci locuinţele n-ar putea adopta planuri şi structuri asemănătoare, fiind construite în serie ca pantofii, hainele sau automobilele? Locuinţele construite fiecare în alt stil, după



WALTER GROPIUS. Bloc de locuinţe cu structură de oţel. Machetă <1930).

planuri diferite, cu materiale diverse, după gusturile cele mai dubioase ale proprietarilor sau arhitecţilor, nu înseamnă fugă de monotonie, ci „atitudine de parveniţi cheltuitori şi lipsiţi de gust". Desigur, sublinia Gropius, o standardizare rigidă ar duce la înăbuşirea individualităţii umane. Exigenţele individuale pot fi satisfăcute prin standardizarea unor elemente din care să se compună apoi locuinţe diverse, tot aşa cum anumite piese standardizate de maşini sunt interşanjabile; ar fi necesară doar elaborarea unor proiecte de asamblare diversificate, realizate cu elemente industrializate aflate în stoc.

Încă din 1924 Gropius punea deci problema industrializării construcţiei în termeni exacţi şi precişi. El enumera toate avantajele acestei industrializări: precizia execuţiei în fabrici specializate; timpul scurt necesitat de montajul pe teren; munca de mai mică specializare (uneori chiar necalificată) cerută de operaţiile de montaj; eliminarea proceselor umede pe şantier; creşterea generală a calităţii locuinţelor etc.

Gropius elabora o metodă şi o tehnică nouă, fără a avea niciun exemplu practic şi nici premisele economice necesare. El vedea integrarea construcţiei de locuinţe într-un sistem de industrializare totală, cuprinzând standardizarea uşilor, ferestrelor, scărilor, a panourilor de finisaj interior, a mobilei

— Asemănător sistemului existent în producţia de trenuri, vapoare, automobile şi avioane. Frumuseţea ansamblurilor urma să fie asigurată prin desenul simplu, precis, fără adăugarea de profile şi ornamentaţii străine proprietăţilor structurale ale materialelor, şi prin folosirea unui finisaj de calitate.

Gropius îşi dădea seama de greutatea aplicării unui astfel de sistem, menit să înfăptuiască o adevărată revoluţie în practica rutinieră, învechită a constructorilor, dar care lovea în interesele antreprenorilor şi ale speculanţilor de locuinţe. El preconiza: deschiderea de şantiere experimentale în care noile elemente să fie bine verificate înainte de a fi standardizate; o strânsă colaborare între producători, economişti şi artişti, similară cu cea din industrie, unde se verifică experimental, prin numeroase încercări preliminarii, orice obiect care urmează a fi produs în serie; o strictă coordonare şi planificare, precum şi investiţii considerabile pentru a se produce în serie locuinţe ieftine, ca orice bun de consum; crearea de institute specializate în proiectarea şi studierea proiectelor experimentale şi a celor definitive etc.

„O modificare atât de radicală a industriei construcţiilor

— Spunea el – nu poate avea loc decât treptat. Însă în ciuda tuturor argumentelor împotriva unui asemenea proces, el se va dezvolta în mod inevitabil (subl. n.). Enorma risipă de materiale, timp şi muncă – cauzată de execuţia unor cartiere întregi de locuinţe prin metode meşteşugăreşti şi după nenumărate proiecte individuale, fără nicio legătură între ele, în loc de a fi produse în serie după planuri standardizate şi totuşi flexibile – nu mai poate fi justificată sub niciun motiv”.

Era prima abordare modernă a problemei locuinţei în contextul ei social; afirmând că statele şi comunităţile sunt obligate – din punct de vedere social, economic şi cultural – să folosească toate mijloacele posibile în vederea reducerii preţului de cost al locuinţelor şi a asigurării unor condiţii de trai demne pentru marile mase, Gropius reintegra arhitectura în cadrul ei general, punându-i în faţă, pe primul plan, sarcinile ei sociale.

6. UN NOU DOMENIU DE CREAŢIE: ESTETICA INDUSTRIALĂ

Ci trebuie să facem ca să dăm noii generaţii o perspectivă mai promiţătoare asupra profesiunilor ei viitoare, de proiectanţi, meseriaşi sau arhitecţi?… Cum putem selecţiona persoanele cu talente artistice şi să le formăm cu ajutorul unei educaţii extensive, manuale şi intelectuale, pentru o muncă creatoare independentă în cadrul producţiei industriale?… Cum putem crea acest nou tip de muncitor, capabil să întrunească calităţile artistului, tehnicianului şi producătorului?

WALTER GROPIUS

Gropius încerca să realizeze în cadrul Bauhausului o nouă unitate între arte şi meserii, unitate pierdută în decursul evoluţiei societăţii capitaliste.

Noile principii de modelare artistică a obiectelor

industriale, elaborate aici, au constituit puncte de cotitură în dezvoltarea artelor decorative. Pentru prima oară artiştii au încercat să înţeleagă industria, pentru a-i desluşi legi estetice specifice.

Industria mai lua încă drept model pentru producţia de serie obiectele realizate mai înainte pe cale artizanală. Dar acolo unde măiestria meşteşugarului manual – creator şi totodată executant al obiectului – realiza o operă de artă, maşina producea o contrafacere impersonală, urâtă şi de proastă calitate.

Gropius analiza modul în care industria modernă redusese condiţia artizanului de la aceea de unic creator al obiectului de artă la cea de simplu executant al unei singure operaţii în cadrul unui proces mecanizat pe care nu-l mai poate înţelege în ansamblu. Noile produse ale industriei trebuie proiectate într-un mod nou, în ateliere-laborator, de către creatori capabili să unească funcţionalitatea perfectă cu o formă estetică nouă şi cu cerinţele fabricaţiei în serie. Pentru ca tipizarea să nu ajungă la uniformizare şi dezumanizare, Gropius propunea o tipizare diversificată, bazată pe studierea amănunţită a prototipurilor şi, în primul rând, pe crearea acestora de către artişti-proiectanţi, elaborarea prototipurilor rămânând o operă de creaţie.

Eforturile sale s-au îndreptat spre dezvoltarea noului tip de proiectant, a cărui creaţie să treacă de la planşeta de desen la modelarea cu propria-i mână – în lemn, fier, sticlă sau argilă – a prototipurilor perfecte, modele-standard apte de a fi preluate de industrie şi trecute în producţia de masă. Astfel se lichida contradicţia dintre procesul de producţie industrială – supus unor norme tehnologice şi metode economice, raţionale – şi forma artizanală, născută din cu totul alte metode de muncă şi frânând de fapt producţia de serie.

Pornind de la funcţiunea şi destinaţia produselor de

consum, de la cerinţele proceselor tehnologice de producţie, de la structura şi modul specific de prelucrare ale fiecărui material, la Bauhaus se urmărea descoperirea unor noi posibilităţi de expresie plastică, a unor noi principii estetice care să determine forma obiectelor. Gropius se declara un adversar hotărât al goanei după forme noi ca scop în sine, al folosirii de elemente pur decorative care nu sunt consecinţa firească a naturii obiectelor. El relua în această privinţă argumentele lui Loos, susţinând că omul modern are nevoie de o locuinţă modernă, echipată cu obiecte de uz curent funcţionale, bine adaptate scopului lor, frumoase, durabile şi ieftine.

Cercetarea fundamentală înfăptuită la Bauhaus dovedea că metodele moderne de fabricaţie dau naştere în mod necesar unor forme şi structuri noi, cu totul diferite de formele tradiţionale. Introducerea în locuinţă a încălzirii centrale, a iluminatului electric, a instalaţiilor sanitare moderne şi a apei curente – adică a întregului echipament produs de tehnologia modernă, determinase o schimbare esenţială a locuinţei şi prin aceasta, a modului de trai tradiţional. Între locuinţă şi echipament există deci o strânsă interdependenţă; de aceea Bauhausul a reproiectat fiecare obiect în parte prin încercări sistematice – teoretice şi practice – în domeniul formelor, al tehnologiei şi economiei, pe baza unei stricte analize a modului său de funcţionare. Problema „frumosului” era pusă pe baze obiective: forma obiectului cere o prealabilă şi completă cunoaştere a elementelor economice, tehnor logice şi structurale.

Ascuţitul realism şi spirit practic al lui Gropius, înclinat spre analiza sistematică a problemelor ridicate de viaţa modernă, a imprimat de la început un caracter unitar acestei metode de proiectare, cu toate tendinţele, uneori divergente, ale profesorilor. Gropius insista în special asupra contactului strâns pe care elevii trebuiau să-l aibă

cu problemele economice (timp de execuţie, consum de materiale, preţ de cost), absolut necesare pentru a se permite fabricarea în serie a produsului tipizat. Elevii învăţau totodată să cunoască natura şi posibilităţile specifice fiecărui material, astfel încât maşina – considerată ca o continuare şi o perfecţionare a uneltei manuale – să poată fi folosită cu randamentul optim. Procurarea de comenzi din partea industriei şi executarea lor în atelierele şcolii prin munca de colectiv a profesorilor şi studenţilor a constituit o metodă sigură de a pune la încercare cunoştinţele elevilor şi de a le perfecţiona.

Noile modele, expuse în stare de funcţiune în clădirea şcolii, au fost atât de concludente încât numeroşi fabricanţi au încheiat imediat contracte cu drept de autor pentru multiplicarea lor în serie. Formele mobilelor metalice create la Bauhaus de către Breuer, Alberts sau Mies van der Rohe s-au răspândit în toată Europa, devenind un simbol al esteticii moderne funcţionaliste.

Atelierele Bauhausului erau de fapt *laboratoare* în care se năştea o nouă activitate de creaţie, astăzi larg răspândită şi fără de care este de neconceput producţia modernă: estetica industrială, numită şi „industrial-design”; odată cu ea, apărea şi creatorul formelor produselor industriale: „industrial-designerul”.

„Designerul” este un proiectant complex; el creează forma obiectelor în conformitate cu funcţia lor şi cu tehnologia de uzinare, studiază modul lor de folosire, adaptând oamenilor lucrurile şi nu invers, dând utilului o formă estetică pe care maşina o poate executa cu o perfecţiune ideală.

Viziunea estetică a artiştilor de la Bauhaus, transmisă modelelor create de ei şi multiplicate de industrie, a reuşit să rezolve contradicţia artă-industrie şi, prin crearea industrial-designului, să regăsească noi punţi între artă şi viaţă.

7. CRIZA BAUHAUSULUI

Când am încercat să descopăr cauzele pentru care roadele acestei încercări ce a fost Bauhausul nu s-au arătat mai devreme, mi-am dat seama că în ultimii ani flexibilitatea naturii umane a fost pusă mult prea mult la încercare. Inerţia firească a omului nu a putut ţine pasul cu torentul rapid de schimbări care s-au produs în toate domeniile de activitate – materiale şi spirituale.

WALTER GROPIUS

Bauhaus se născuse cu câteva decenii prea devreme, într-o societate contradictorie, nepregătită să accepte încă principiile pentru care milita acesta. Progresismul ideilor, opuse doctrinelor oficiale, şi radicalismul metodelor ridicau împotriva sa, într-o coaliţie unanimă, cercurile conservatoare, mişcările naţionaliste, reacţionare şi fasciste, pe toţi reprezentanţii unei gândiri obtuze şi retrograde.

În toată existenţa ei, şcoala a fost o oază într-o încercuire de forţe ostile. Încercarea de a adapta realitatea la ideile sale s-a dovedit utopică: toate condiţiile existente îi erau potrivnice. Desigur, nu era vorba de factori care ţineau numai de natura umană, cum considera Gropius, ci, în primul rând, de structura socială, de nivelul şi caracterul producţiei industriale. Industria – cu câteva excepţii – nu era inte resată să realizeze în producţia de masă prototipurile de înalt nivel artistic furnizate de Bauhaus; ele păreau prea „scumpe” unor fabricanţi cu orizontul limitat de socoteli îngust negustoreşti. Au trebuit să treacă ani pentru ca ei să se convingă că „frumosul se vinde bine”.

Criza economică din 1929 – 1933 n-a făcut decât să accentueze refuzul industriei. Pentru realizarea mobilierului metalic al lui Marcel Breuer, Gropius ceruse uzinelor „Mannesmann” câţiva metri de ţeavă fără sudură. Răspunsul fabricanţilor fusese: „uzina nu are ţeavă pentru

astfel de jucării!”. Dar numai câţiva ani mai târziu, prototipurile de mobilier metalic concepute la Bauhaus – „împrumutate” de fabricanţi fără plata drepturilor de autor – erau realizate în serie şi cucereau piaţa europeană.

Gropius rezolvase principial problemele prefabricării locuinţelor de masă, în special a celor cu 2 – 3 niveluri. Dar o industrie a construcţiilor nu prezenta perspective de rentabilitate; ideile lui Gropius au rămas de aceea câteva decenii pe hârtie sau în câteva prototipuri.

În 1924 Breuer prezentase la un concurs primul bloc „lamelar” de locuinţe cu 8 – 12 niveluri, aşa-numitul „sistem fagure”, soluţia cea mai bună pentru rezolvarea economică a problemei locuinţei de masă, permiţând în acelaşi timp şi o remodelare a structurii urbane. Dar primul bloc de acest tip nu a putut fi realizat decât 10 ani mai târziu, în Olanda. Astăzi, această soluţie este un bun comun al practicii arhitecturale.

În interior, Bauhausul se prezenta ca un cazan în fierbere, în care se agitau tendinţe divergente. Radicalismul, spiritul de frondă, subiectivismul, nihilismul faţă de trecut al unora făceau ca încercările de a rezolva contradicţiile trecutului să dea naştere altora noi. Astfel, unii dintre profesori absolutizau tehnica şi o proclamau generatoare spontană de frumos, independent de condiţiile sociale şi de omul care o mânuia. Eroare fundamentală, denunţată de Gropius şi infirmată rapid de viaţă.

Criza Bauhausului a fost de fapt reflexul crizei generale a societăţii burgheze post-belice: o criză pe plan economic şi social, agravată de criza din 1929 – 1933, ce aruncase în mizerie şi disperare milioane de oameni şi crease o imensă stagnare industrială; o criză pe plan spiritual, o prăbuşire a unor valori consfinţite de secole şi un vid ce nu putea fi încă umplut de alte certitudini. Totodată, aceasta a fost şi o criză de creştere. O întreagă generaţie de intelectuali – artişti, scriitori, poeţi, muzicieni

– se străduiau, într-o tumultuoasă efervescenţă creatoare, să găsească drumuri noi.

Închegând o artă şi o cultură modernă. Antagonismele din sânul Bauhausului reflectau procesul ce se desfăşura în sânul intelectualităţii epocii: o puternică luptă de opinii, din care aveau să răsară adevărurile viitoare.

Printre criticile aduse Bauhausului este aceea de a fi militat pentru un „stil” rigid şi dogmatic, rece şi inflexibil în obiectivitatea sa. Respingând această afirmaţie, Gropius arăta că forţa Bauhausului a stat tocmai în faptul că nu urmărea crearea unui stil sau stabilirea de dogme şi de reguli fixe, care se învechesc inevitabil după un timp; a existat doar o minte directoare şi un mediu extrem de prielnic pentru o muncă în colectiv, o metodă comună de cercetare şi un mod unitar de a răspunde problemelor timpurilor moderne, bazate pe o concepţie mai mult sau mai puţin asemănătoare despre lume şi viaţă.

Una din ideile cele mai larg răspândite despre Bauhaus a fost aceea că el ar fi luptat pentru crearea unui „stil internaţional”, o arhitectură impersonală lipsită de specific naţional, valabilă în oricare punct al globului, în orice condiţii naturale şi sociale.

Această idee a fost răspândită în special după apariţia cărţii *The International Style*. *Architecture since 1922* (Stilul internaţional. Arhitectura după 1922) de *H.R. Hitchcock* şi *Philip Johnson*, apărută în 1932 la New York. Autorii cărţii încercau să stabilească trăsăturile principale ale arhitecturii moderne, susţinând că regulile acestei arhitecturi sunt destul de precise pentru a fi unitare şi destul de suple pentru a permite interpretări individuale în cadrul unei evoluţii generale. Ei dădeau acestei arhitecturi numele de *Stil internaţional*, precizând totuşi că acest stil nu urmărea ştergerea deosebirilor naţionale, bazate pe caractere moştenite de veacuri, nici a particularităţilor

artistice individuale, specifice fiecărui creator.

Neînţelegerea o crease în parte, involuntar, chiar Gropius; în 1925 el scrisese o carte, apărută în colecţia *Bauhausbiicher* (era chiar primul număr, oarecum programatic, al acestei colecţii), al cărei titlu era *Internaţionale Architektur*. Gropius sublinia în această lucrare că arhitectura contemporană îmbină specificul individual şi naţional cu unele trăsături caracteristice, comune tuturor ţărilor; caracterul unitar al arhitecturii moderne – determinat de traficul în ternaţional, de tehnica modernă şi de materialele noi – dincolo de graniţele naţionale, nu împiedică însă că această arhitectură să rămână specifică, legată de popoare şi indivizi. Arhitectura este totdeauna naţională – spunea Gropius respingând cu energie părerile preconcepute asupra aşa-numitei arhitecturi internaţionale:

„Aş vrea să smulg una din etichetele false cu care am fost împodobit eu şi alţii. Xu există niciun «stil internaţional», afară doar dacă nu vrem să vorbim despre anumite realizări tehnice universale ale epocii noastre – care aparţin utilajului intelectual al oricărei naţiuni civilizate… Scheletele de oţel sau beton, ferestrele înşiruite, plăcile în consolă sau pavilioanele plutind pe piloţi sunt doar mijloace contemporane impersonale – materia brută ca să spunem aşa – cu care pot fi create diferite manifestări arhitecturale regionale. Realizările constructive ale epocii stilului gotic, bolţile sale, arcele, contraforţii şi pinaclurile au devenit în acelaşi mod o experienţă comună internaţională. Cu toate acestea, cât de multe variante regionale de expresie arhitecturală au luat naştere din ele în diferite ţări”.

Cu toate lipsurile lor – inerente unei încercări atât de ambiţioase – ideile enunţate în anii ’20 de Bauhaus au fecundat întreaga gândire arhitecturală contemporană. În acest deceniu hotărâtor, şcoala lui Gropius a stat în

primele rânduri ale creatorilor noului mod de a gândi arhitectura.

8. LUDWIG MIES VAN DER ROHE ŞI „ARHITECTURA OBIECTIVĂ”.

A crea forma cu mijloacele timpului nostru, pornind de la esenţialul problemei puse: aceasta este munca noastră.

Pentru noi, important este să eliberăm construcţia de speculaţii estetice şi să facem iarăşi din actul de a construi ceea ce trebuie să fie în mod esenţial: a construi.

MIES VAN DER ROHE, 1923

Mies van der Rohe, ultimul conducător al Bauhausului, a fost arhitectul care a explorat până la capăt drumul deschis de Gropius. El a creat o arhitectură „obiectivă”, de o perfecţiune formală atât de categorică încât orice încercare de a o depăşi mergând pe aceeaşi cale s-a dovedit imposibilă. Expresia plastică precisă, proporţiile desăvârşite, simplitatea rafinată a operelor sale a dus până la extrema sa limită limbajul raţionalist obiectiv în arhitectura modernă.

Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969) aparţine generaţiei lui Gropius. Fiu de constructor-pietrar, obişnuit de mic cu munca de pe şantiere, format într-o şcoală profesională, întreaga sa operă a purtat amprenta solidelor sale cunoştinţe de constructor, care aveau să-l facă un maestru al detaliului de execuţie.

După câţiva ani de activitate ca desenator în ateliere de proiectare din oraşul natal, Aachen, Mies pleacă la Berlin unde lucrează ca desenator de mobilier la *Bruno Paul* şi în cele din urmă ca designer la agenţia lui *Behrens* (între 1907 – 1911), completându-şi educaţia profesională şi lărgindu-şi orizontul artistic. La fel ca Perret, Wright şi Le Corbusier, Mies este un arhitect fără diplomă.

La Behrens îl cunoaşte pe Gropius, pe atunci proiectant-şef al agenţiei, şi pe Le Corbusier, în timpul

stagiului de câteva luni pe care acesta îl efectuala renumitul maestru german.

Îşi începe activitatea independentă în 1913 sub influenţa neoclasicismului, în spiritul arhitecturii folosite de către Behrens la unele construcţii reprezentative, ca de pildă la *Ambasada germană de la Petersburg* (1911), a cărei execuţie o supraveghease chiar Mies van der Rohe. Un prim proiect de factură clasicistă (pentru *Casa şi Muzeul Kroller*) rămâne nerealizat. Izbucnirea primului război mondial întrerupe activitatea profesională a lui Mies, dar imediat după război îl aflăm în rândurile avangardei artistice, încercând să-şi definească un drum propriu.

El înfiinţează revista „G” (*Gestaltung* = crearea formei), participă la activitatea mişcării de Stiji şi conduce, între 1921 – 1925, secţia de arhitectură a Grupului Noiembrie. Suferă şi el influenţa expresionismului, care se face simţită în *Monumentul în memoria lui Karl Liebknecht şi a Rosei Luxemburg* (1925). Afinităţile lui Mies merg însă mai mult spre tendinţele mişcării olandeze. *Casa Wolf de la Guben* (1925), prin planul ei liber, prin modul de articulare a volumelor, prin jocul plastic de planuri ca şi prin materialul folosit (cărămidă aparentă), reflectă estetica grupului de Stiji.

Dar pe Mies îl interesează în primul rând tehnica modernă şi posibilităţile oferite de ea construcţiei; acesta devine principalul său domeniu de activitate creatoare.

Într-un discurs pronunţat la Institutul tehnologic din Illinois în 1950, el va defini astfel acest crez al vieţii sale:

„Tehnica îşi are rădăcinile în trecut. Ea domină timpul nostru şi se extinde în viitor. Ea este o mişcare într-adevăr istorică. Una dintre acele mari mişcări care îşi formează epoca şi care o reprezintă... Tehnica este mult mai mult decât o metodă. Ea este o lume în sine... Dar numai acolo unde ea rămâne în întregime în domeniul său

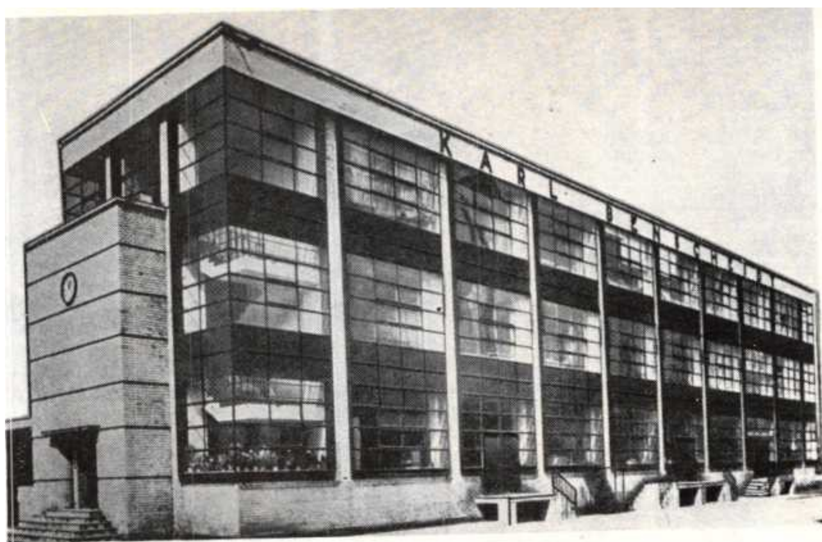
propriu – ca, de exemplu, în construcţiile gigantice ale inginerului – numai acolo ea îşi dezvăluie adevărata sa natură.

Acolo ea face perceptibil faptul că nu este doar un mijloc utilitar, ci ceva particular, ceva care are un sens şi o formă puternică, atât de puternică încât este greu să-i dai un nume. Mai este oare tehnică, sau este arhitectură? Aceasta este poate cauza pentru care unii sunt convinşi că arhitectura va fi depăşită şi înlocuită de către tehnică...

De fiecare dată când tehnica îşi găseşte adevărata sa realizare, ea se ridică la nivelul arhitecturii” (subl. n.).

Combătând părerea acelora care, bazaţi pe marile realizări inginereşti ale epocii – baraje gigantice, poduri enorme sau mari instalaţii industriale – proroceau dispariţia arhitecturii sub impactul tehnicii, Mies afirma că arhitectura este voinţa unei epoci transpusă în spaţiu; fiecare epocă arhitecturală – spunea el – şi-a avut reuşitele ei structurale şi tocmai aceste reuşite – templul grec, bolta de cărămidă şi ciment a romanilor sau catedrala gotică – reprezintă aportul arhitectural al epocii. Epoca modernă, cu edificiile ei utilitare, va avea o arhitectură a sa numai atunci când arhitecţii vor da acestor edificii o expresie tehnică şi funcţională perfectă.

În această epocă de răscruce, arăta Mies, problemele esenţiale sunt cele calitative, nu cele cantitative; cum fabricăm şi construim şi nu ce sau prin ce mijloace. Problema decisivă a epocii moderne era pentru Mies van der Rohe problema valorii. Această căutare a valorii, a calităţii, prin perfecţionarea continuă a soluţiilor va caracteriza întreaga sa



1. Uzina Fagus la Alfeld (în colaborare cu Adolf Meyer; 1911).

PLANŞA VI
WALTER
gropius

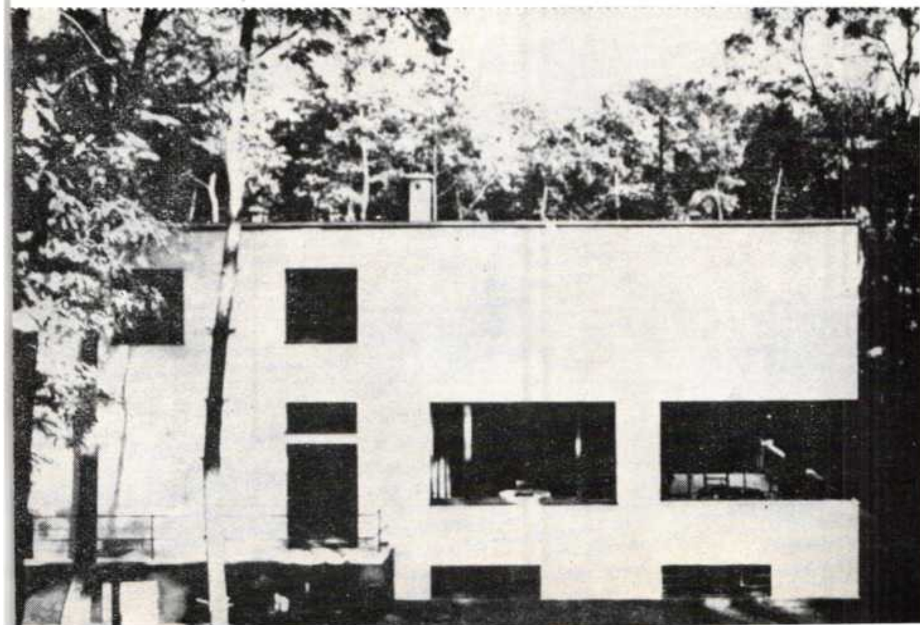


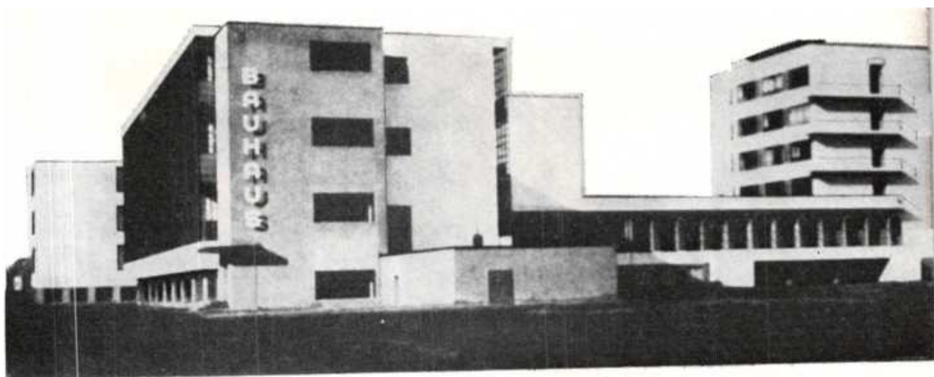
3

4



5





6

8

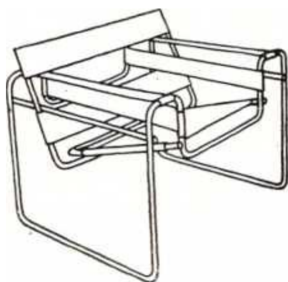


3, 6. Bauhaus la Dessau (1926). Vedere generală şi detaliu de faţadă.

4, 7. Producţii Bauhaus. Garnitură de menaj (Théo Bogler, 1923) şi mobilier metalic (Marcel Breuer, 1928).

5, Locuinţa lui Walter Gropius la Dessau (1926).

8.



9.



10. Locuinţe în cartierul Dammerstock. Karlsruhe (1929)

9

10



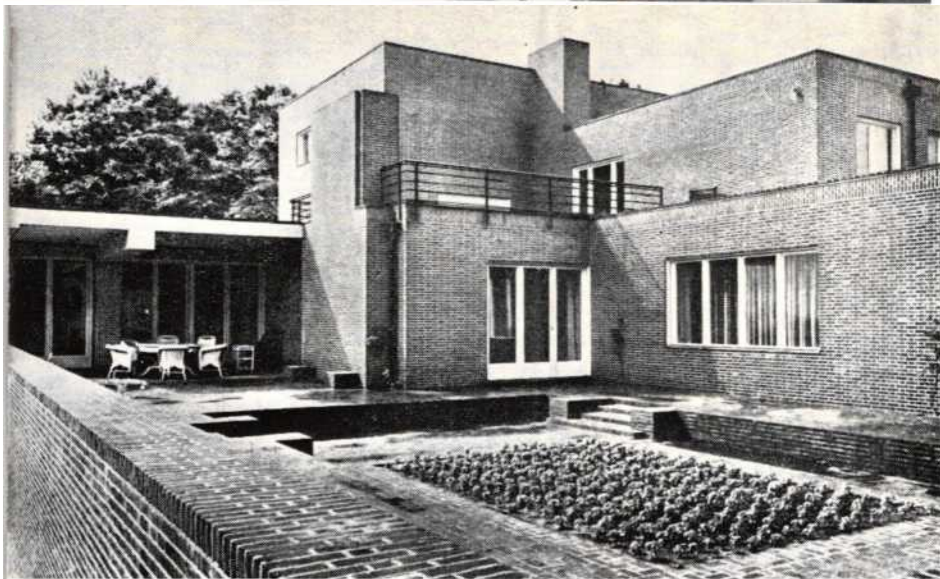
9, 11. Harvard Graduate Center. Cambridge, S.U.A. (1950). Vedere şi detaliu.

10.



11. Boston Center. Machetă (1953).

12. Scoală secundară la Attleboro, S.U.A., (1948).

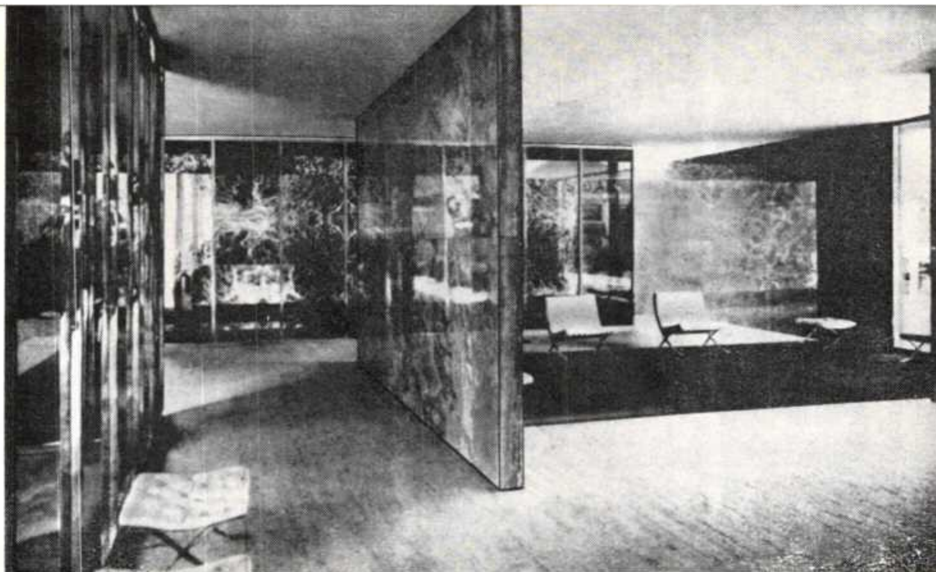


1

PLANŞA vil – LUDWIG MIES VAN DER ROHE

1. Casa Wolf. Guben (1925).

2. Pavilionul german la Expoziţia de la Barcelona (1929). Interior.



3. Studiu pentru un bloc de locuit cu schelet de oţel (1921).

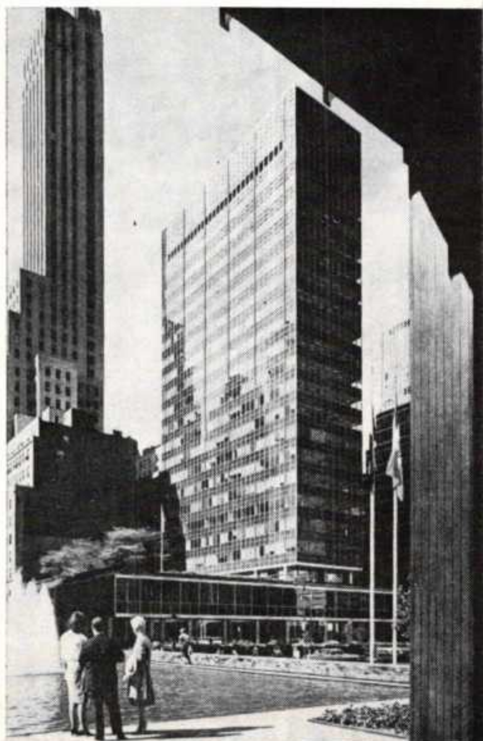
4. Imobile de locuit la Chicago. (Lake Shore Drive) (1951).

5. Seagram Building. New York (1955 – 1958) (în colaborare cu Philip Johnson).

6. SCHIDMORE, OWINGS şi MERRIL. Lever House. New York (1952).

5 6









operă; maestru al construcţiei şi al detaliului precis, el va exprima într-unul din lapidarele sale aforisme, o întreagă filosofie profesională: *„Dumnezeu rezidă în detaliu”*.

Ca şi Gropius, Mies vedea în industrializarea construcţiilor singura posibilitate de a rezolva marile

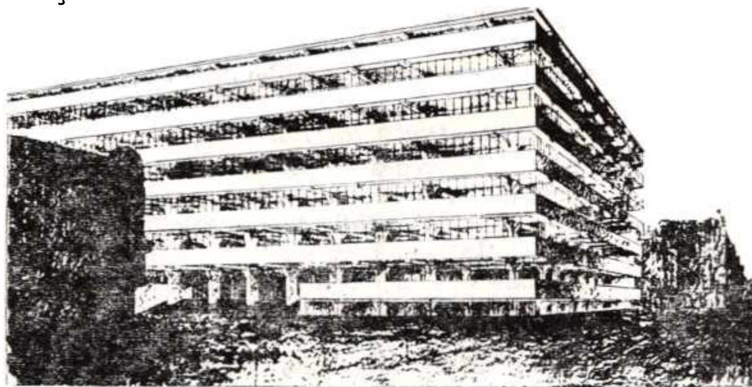
probleme sociale, economice şi artistice ridicate de secolul al XX-lea în faţa arhitecturii. Într-un text scris în 1924, el afirma: „Consider industrializarea metodelor de construcţie drept o problemă-cheie a momentului... Problema ce stă în faţa noastră este de a înfăptui o revoluţie în însăşi natura industriei construcţiilor. Natura procesului de construcţie nu se va schimba atâta timp cât folosim în esenţă aceleaşi materiale tradiţionale de construcţie, căci ele necesită muncă manuală (subl. n.) ... Toate elementele construcţiei vor fi executate în uzină, iar munca la faţa locului va însemna numai o asamblare, solicitând o muncă manuală redusă...”

Mies considera ca prim ţel al arhitecturii găsirea unui material uşor „care nu numai să permită, dar să şi ceară o producţie industrială”. Acest material era evident oţelul, pe care: rapida dezvoltare industrială îl punea la îndemâna tuturor, în cantităţi din ce în ce mai mari şi la un preţ din ce în ce mai redus. Oţelul, cu profilele sale subţiri, incompatibile cu zidăria de cărămidă, cere, la rândul său, folosirea sticlei; material de asemenea uşor şi industrializabil.

Mies îşi concentrează deci studiile asupra structurii de oţel şi sticlă şi asupra problemelor tehnologice ale acestor materiale. Deşi astăzi este considerat ca un promotor al tehnologiei moderne, el n-a urmărit neapărat realizarea unor soluţii noi, îndrăzneţe, de excepţie, ci dimpotrivă, elaborarea unui sistem cât mai simplu, din elementele standardizate cele mai comune. Dar acest sistem simplu îl vrea perfect, finisat ca o maşină şi cizelat ca o bijuterie; la această cizelare lucrează cu răbdare şi minuţiozitate ani îndelungaţi, fiecare realizare constituind un pas înainte pe calea perfecţionării soluţiilor constructive şi a epurării expresiei plastice.

Proiectele pe care Mies van der Rohe le elaborează între 1920 şi 1925 îl fac celebru în toată lumea. El

izbuteşte ceea ce încercaseră fără succes raţionaliştii secolului al XIX-lea: să creeze o formă plastică specifică construcţiilor



L. MIES VAN DER ROHE. Studiu pentru un imobil de birouri din beton şi sticlă (1922).

cu structură de oţel şi pereţii în întregime vitraţi. Cu aceste două materiale ale epocii moderne, el defineşte un sistem arhitectural propriu.

Încă din 1920, proiectul pentru *un zgârie-nori cu 30 de etaje* având structura de oţel purta în germene principalele sale idei, pe care avea să le poată materializa abia în deceniul al şaselea al secolului.

Un alt proiect, pentru *un imobil de birouri*, foloseşte un schelet de beton armat retras de la faţadă, aceasta din urmă putând fi executată independent de structură.

Tot în aceşti ani, atenţia lui Mies van der Rohe se îndreaptă către problema organizării spaţiului interior, căreia îi va consacra ani îndelungaţi de studiu. Problemă-cheie în arhitectura tuturor timpurilor, organizarea spaţială preocupa intens pe toţi arhitecţii de avangardă care înţelegeau că spiritul nou al epocii, subordonat logicii funcţionale şi economiei de mijloace, cerute de imperative sociale obiective, impunea totala înlocuire a vechilor concepţii spaţiale ale arhitecturii aşa-zis „reprezentative”. După Mies, o arhitectură nouă nu se putea naşte fără o

nouă viziune spaţială care să dea în primul rând posibilitatea unei eliberări totale a arhitecturii de inutil şi superficial, pentru a obţine o supremă simplitate generalizatoare.

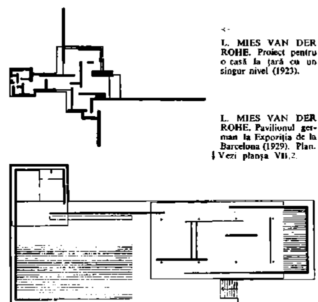
Este neîndoios că lecţia de arhitectură pe care a constituit-o, în 1910, expoziţia lucrărilor lui Wright la Berlin, a fost bine înţeleasă de tinerii arhitecţi germani din generaţia lui Mies; lucrările lui Wright au exercitat – după înseşi declaraţiile lui Mies – o puternică influenţă asupra acestei generaţii.

Între arhitectura realizată mai târziu de Mies van der Rohe şi cea a lui Wright pare a fi o prăpastie; ele sunt, ca expresie plastică, la cei doi poli ai arhitecturii moderne, în realitate, punctul lor de pornire e acelaşi. Nu întâmplător Wright, când i se vorbea despre Mies ca despre un „inamic” (din cauza arhitecturii sale obiective şi impersonale), declara: „Nu, nu este un duşman; este unul din copiii mei şi el însuşi o recunoaşte”. Acest punct de pornire comun îl reprezintă concepţia despre spaţiu ca însăşi realitatea arhitecturii. Pentru Mies van der Rohe, ca şi pentru Wright, „realitatea unei încăperi stă în spaţiul cuprins între pereţi şi plafon, nu în pereţii şi plafonul propriu-zis” (Wright). Pentru amândoi, arhitectura serveşte nu la închiderea, cu o formă oarecare, a acestui spaţiu, ci doar la delimitarea şi la legarea lui de spaţiul exterior, de mediul natural.

Ca şi Wright, Mies doreşte o arhitectură care să fie expresia unui interior viu. Într-o scrisoare din 1927, el făcea această profesiune de credinţă, foarte apropiată de ideile lui Wright:

„Forma considerată ca un scop sfârşeşte în formalism, deoarece această tendinţă vizează exteriorul şi nu interiorul; or, numai un interior viu are un exterior viu (subl. n.). Numai ceea ce are o viaţă intensă poate da o formă intensă...”

În anul 1923, în proiectul pentru o *locuinţă cu un singur nivel*, apare pentru prima oară ideea spaţiului continuu, care avea să constituie esenţa arhitecturii sale, ducând mai departe concepţiile lui Wright. Câţiva ani mai târziu, în 1929, Mies are posibilitatea să-şi materializeze această idee în *Pavilionul german la Expoziţia de la Barcelona*, o capodoperă de simplitate şi rafinament arhitectural. Pentru prima dată apărea la o astfel de expoziţie un pavilion conceput pentru a fi el însuşi un exponat. Materialele preţioase folosite – travertinul şi onixul – erau puse în valoare şi vizibile din exterior, prin pereţii de sticlă ce formau anvelopa transparentă a pavilionului.



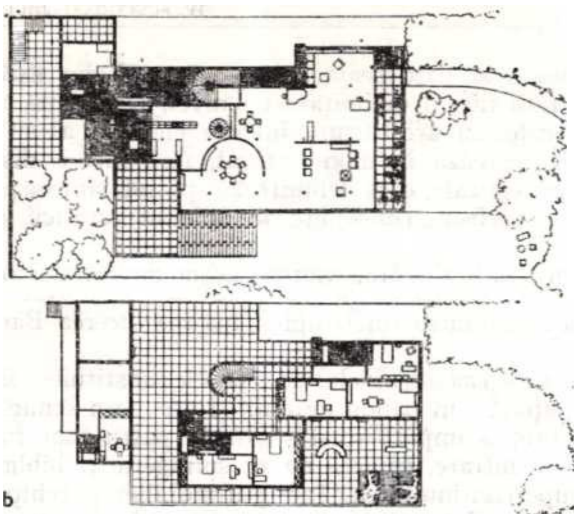
L. MIES VAN DER ROHE. Proiect pentru o casă la ţară cu un singur nivel (1923).

L. MIES VAN DER ROHE. Pavilionul german la Expoziţia de la Barcelona (1929). Plan. Vezi planşa VII,2.

Planul dreptunghiular era ordonat pe baza unei scheme geometrice simple, dar riguros proporţionate; opt stâlpi de oţel, retraşi de la faţadă, susţineau acoperişul format dintr-o simplă placă de beton, ieşită în consolă şi creând, în afara construcţiei, un mare spaţiu umbrit. Mies diviza spaţiul interior prin panouri de marmură şi sticlă, astfel încât vizitatorul să simtă cum acest spaţiu curge ca un element fluid prin întreaga construcţie, pentru a se uni cu cel exterior.

Arhitectura devine astfel în mâna lui Mies un mijloc de a delimita un fragment de spaţiu, fără a-l închide ca într-o capcană. Structura metalică, extrem de fină, redusă la rolul ei de a purta cu modestie acoperişul, aproape că dispare, dând senzaţia unei legături organice, fără hotar

material, între interior şi exterior. Nobleţea marmurei şi transparenţa sticlei, strânse între cele două puternice planuri orizontale





L. MIES VAN DER ROHE. Casa Tugendhat. Bino (1930). *a* – Plan etaj. *b* – Plan parter.

L. MIES VAN DER ROHE. Locuinţe în cartierul experimental Weissenhof. Stuttgart (1927). Vezi fig. de la p. 241.

— Acoperişul şi pardoseala – care pătrund din exterior la interior fără nicio delimitare de nivel, reprezintă un mod de a transforma arhitectura într-un element al sitului, în care se integrează în mod natural, fără nicio disonanţă. Panourile verticale, care delimitează spaţiul, sunt de proporţii riguroase, perfecte, concepute în spiritul esteticii grupării de Stiji.

Un an mai târziu, Mies van der Rohe dezvoltă şi amplifică soluţia de la Barcelona în proiectul unei locuinţe: este celebra *Casă Ingendhal de la Bino*, construită în 1930, anul în care, la rugămintea lui Gropius, lua conducerea Bauhausului.

La *Casa Tu-cndhat*, nivelul de recepţie constituie o singură unitate spaţială; un panou de onix şi un ecran semicircular din lemn preţios împart acest spaţiu în patru zone funcţionale (hol de intrare, cameră de zi, sufragerie şi bibliotecă), fără a-i rupe continuitatea. Întregul mobilier şi echipament este proiectat odată cu locuinţa, iar poziţia sa este fixată prin trasee regulatoare.

Gândirea arhitecturală a lui Mies van der Rohe este însă determinată de o structură psihică şi o formaţie individuală total diferită de cea a lui Wright: pe cât este Mies de raţional, de obiectiv şi de impersonal, pe atât este Wright de imaginativ, de subiectiv şi de individualist. Mies îşi dezvăluia încă din 1924 această structură caracteristică, care îl făcea să adopte o atitudine specifică faţă de problemele creaţiei arhitecturale:

„Problema naturii arhitecturii este de o importanţă decisivă. Trebuie să se înţeleagă că orice arhitectură este legată de epoca sa şi că ea nu se poate manifesta decât în sarcini vii şi prin mijloacele epocii sale (subl. n.). Niciodată nu a fost altfel.

Încercarea de a folosi formele trecutului în arhitectura noastră este fără speranţă. Nu este posibil să mergi înainte privind îndărăt…”

Alături de Gropius, Mies milita în anii ’20 pentru o arhitectură raţionalistă, realistă, răspunzând necesităţilor epocii, funcţionalismului ei, tendinţelor ei spre economie, eficienţă, industrializare. În deceniile următoare, el va urmări să găsească pe plan estetic corespondenţele cele mai pure şi mai generalizatoare ale acestor tendinţe obiective.

FUNCŢIONALISMUL

LIRIC:

LE CORBUSIER

Arhitectura este jocul savant, corect şi magnific al volumelor îmbinate sub lumină.

LE CORBUSIER

1. ANII DE FORMARE

De ce progresul nostru este urât? Mai avem gustul artei? Nu-i oare o iluzie dorinţa de a mai face artă? Vom mai putea crea vreodată armonia?

LE CORBUSIER

La începutul celui de-al treilea deceniu al secolului, unii arhitecţi de avangardă începuseră să considere că odată soluţionate corect problemele funcţionale, plastica arhitecturală va rezulta automat, ca la proiectarea unui vapor sau a unei locomotive. Or, plastica nu voise să rezulte automat; experienţa dovedise că pentru a crea o plastică este necesară o voinţă estetică, integrarea într-un sistem de forme bazat pe o gândire artistică precisă. Pe de altă parte, tot mai mulţi arhitecţi începeau să-şi dea seama că un sistem plastic nu poate trăi, în arhitectură, dezlipit de suportul său material: structura. Exemplul stilului Art nouveau fusese concludent. Se căutau deci sistemele care să integreze structura, funcţia şi plastica într-o sinteză unitară.

În preajma lui 1920 câteva grupuri separate porniseră la închegarea acestei sinteze: *Bauhaus* în Germania, *De Stiji* în Olanda, *constructiviştii* în Rusia, *Le*

Corbusier în Franţa. Deşi mergând pe căi proprii, aceste grupuri aveau un punct comun de plecare: estetica nouă dezvoltată de artiştii de avangardă. Ideile estetice şi experimentele artistice erau vehiculate cu rapiditate în întreaga Europă şi deşi artiştii îşi urmăreau drumurile proprii, curentele artistice se prezentau ca multiplele faţete ale unui fenomen estetic unic. Într-o pornire anarhică şi nihilistă, specifică epocii, noii artişti voiau să şteargă întreg trecutul artistic – căruia îi negau orice valoare – şi să reînceapă de la zero, pe baza unei noi estetici.

De aceea, fiecare personalitate mai importantă începea prin a-şi redefini toate noţiunile, pornind de la cele elementare şi termina prin a-şi închega o doctrină proprie ce se voia atotcuprinzătoare, universală, absolută.

Le Corbusier nu făcea excepţie: şi el voia să creeze un sistem al arhitecturii în care totul să fie redefinit în termenii „epocii maşiniste" şi integrat într-o ordine şi într-un sistem de relaţii plastice geometrice, derivate din teoria cubistă.

Figura lui Le Corbusier a devenit legendară; el a intrat în istorie ca unul din oamenii mari ai secolului XX.

Spre deosebire de Gropius, om de o mare modestie, care prefera să se menţină în umbra şcolii sau a colectivului, Le Corbusier avea o fire pasionată, de luptător pe baricade care vrea să fie în primele rânduri ale avangărzii. Timp de decenii a fost stegarul recunoscut al mişcării internaţionale pentru o arhitectură contemporană, pe care o voia pe măsura aspiraţiilor omului modern. El a fascinat generaţii de arhitecţi şi mulţi ani în arhitectură lupta s-a dat „pentru" sau „contra" lui Le Corbusier. S-a aflat mereu în centrul acestei lupte şi, ca un ferment, a pus necontenit totul în mişcare. Nimeni n-a scăpat acestei influenţe, fiecare a fost luat de vârtejul pasiunilor, neputând rămâne deoparte pentru a judeca obiectiv

valoarea argumentelor şi soluţiilor, pentru a pune stavilă extremismelor şi absolutizărilor. N-au existat judecători imparţiali ai operelor sale, ci numai partizani sau duşmani; el a fost înălţat la ceruri, sau târât în noroi.

Din cauza acestui subiectivism general, puţine dintre creaţiile teoretice ale secolului nostru au fost atât de răstălmăcite, trunchiate, falsificate, şi în esenţă atât de puţin cunoscute ca opera teoretică a lui Le Corbusier. Teze izolate au servit la susţinerea unor opinii diametral opuse; opera sa, nu lipsită de contradicţii şi extremisme, a fost adesea mistificată pentru a fi combătută mai bine; etichete simpliste au fost lipite pentru a clasifica şi clasa una dintre cele mai complexe personalităţi creatoare ale arhitecturii contemporane.

Le Corbusier a fost în primul rând o individualitate puternică şi singulară; dacă ideile sale au fost însuşite de mulţi, creaţiile sale poartă pecetea unicatului şi neimitabilului.

Explicaţia este una singură: înainte de a fi arhitect şi mai mult chiar decât a fost arhitect, Le Corbusier a fost plastician. Un sistem arhitectural poate fi imitat, dar nu şi o plastică şi mai ales nu una atât de personală şi de caracteristică.

Limbajul folosit de Le Corbusier era limbajul esteticii puriste; aplicat arhitecturii, acest limbaj, născut dintr-o teorie picturală, a dat naştere la început unor opere arhitecturale concepute ca tablouri în spaţiu. Lucrările realizate de el în deceniul 1920 – 1930 poartă pecetea acestei voinţe plastice căreia îi subordonează necesităţile funcţionale şi constructive; ca şi în opera lui Van Doesburg sau a altor artişti care se ocupau în anii aceia de arhitectură, teoriile picturale ale lui Le Corbusier tindeau să înlăture din creaţia arhitecturală determinantele funcţionale – atât de importante, de exemplu, pentru Gropius – sau pe cele constructive – care pentru Perret

constituiau însăşi esenţa arhitecturii. După dispariţia lui Van Doesburg şi a mişcării de Stiji, Le Corbusier a rămas singurul artist plastic care şi-a concentrat toate forţele creatoare exclusiv în domeniul arhitecturii. Cu toate acestea, el a continuat să fie în primul rând plastician; nu pentru că n-a încetat niciodată să picteze (acest lucru, constituind pentru el un refugiu spiritual, l-a făcut să păstreze necontenit contactul cu mişcarea artistică şi să evolueze odată cu ea), ci pentru că a gândit întotdeauna arhitectura ca un limbaj al formelor plastice în spaţiu. Niciun alt creator de forme arhitecturale din secolul nostru nu a fost atât de puternic influenţat de pictură şi de teoriile esteticii artistice ca Le Corbusier; pictorul şi arhitectul au format împreună pe *plastician*. De aceea *arhitectul* Le Corbusier nu poate fi înţeles fără cunoaşterea *pictorului* Le Corbusier. În pictura sa transpare esenţa metodei sale de creaţie plastică arhitecturală, de organizare a spaţiului şi de distribuire a volumelor, după cum în numeroase din rezolvările sale arhitecturale se regăsesc elemente şi detalii gândite compoziţional ca tablouri în spaţiu. Cele două faţete ale personalităţii sale artistice au la bază identitatea de gândire plastică, se condiţionează, se întrepătrund şi se explică reciproc: compoziţie picturală „arhitecturată”, plastică arhitecturală „puristă”.

Opera lui Le Corbusier se cere descifrată, şi una din „cheile” necesare o constituie anii săi de formaţie, acei 20 de ani de experienţe plastice, dintre 1900 şi 1920, care l-au îndreptat spre arhitectură. În 1920, în paginile revistei „Esprit N’ouveau”, găsim în esenţă toate ideile care vor forma apoi *Vers tine architecture*, cel mai puternic şi mai răsunător manifest arhitectural al secolului nostru. În tot ceea ce avea să mai scrie timp de 40 de ani. Le Corbusier va dezvolta şi cizela aceste idei.

Charles-Edouard Jeanneret (1887 – 1965) s-a născut

în Elveţia, în localitatea La Chaux-de-Fonds; tatăl era gravor de ceasuri, mama muziciană. A crescut în mijlocul naturii, pe care a învăţat s-o cunoască de mic şi pe care a iubit-o toată viaţa, încercând s-o readucă în „oraşele tentaculare” ce o izgoniseră. A fost educat în spiritul exactităţii, ai dragostei pentru meşteşug şi pentru lucrul bine făcut, caracteristic ceasornicarilor ce-şi transmiteau din tată în fiu tainele şi bucuriile meseriei. Cu creionul în mână a învăţat să recreeze natura pe hârtie, supunând-o legilor geometriei şi plasticii.

Elev, între 1900 – 1909, al şcolii de arte din oraşul natal, a studiat mai întâi gravura, sub îndrumarea lui *Charles L'Eplattenier*, adept al curentului Art nouveau, care l-a făcut să vadă în natură adevărata sursă a artei.

În ultimii ani de şcoală, elevii îşi precizau vocaţia; împreună, ei decorau interioare, creau mobilier sau bijuterii, ridicau monumente funerare sau sculptau în piatră şi lemn, executau lucrări de feronerie sau ceramică, gravau ceasuri sau construiau vile. Astfel, în anul 1905 Jeanneret construia în oraşul natal prima sa clădire, *Vila Fallet*. Cu onorariul în buzunar, călătoreşte apoi prin Europa: Italia, Budapesta, Viena (unde-l întâlneşte pe Josef Hoffmann). În 1907, după alte două construcţii, o nouă călătorie: la Lyon – unde cunoaşte pe Tony Garnier, care îşi punea în practică ideile sale urbanistice revoluţionare – şi la Paris – unde lucrează câteva luni în atelierul lui Auguste Perret. Aici descoperă betonul armat şi încercările lui Perret de a da o formă estetică noului material. Mai târziu, avea să-şi amintească:

„Auguste Perret spunea: «Trebuie să construieşti perfect; decorul ascunde de obicei o lipsă de perfecţiune».



LE CORBUSIER. Vilă. Chaux-de-Fonds (1912).

M-am entuziasmat pentru «construcţie». Petreceam după-amiezi întregi la Xotre Dame de Paris şi i-am cunoscut cele mai ascunse colţuri, până la capetele turnurilor pinaclilor şi arc butanţilor. A fost pentru mine epopeea gotică”.

În 1910 vizitează Germania şi lucrează câteva luni în atelierul lui Behrens, alături de Walter Gropius. Cu Tessenovv, la Dresda, studiază problemele standardizării şi estetica formelor produselor industriale. Aici, în Germania, începe să aibă primele îndoieli asupra justeţei căilor urmate de „artele decorative” ale epocii. Artiştii decoratori germani aveau un singur ideal: lucrul de mână; ei inventau maşini de bătut fierul şi executau la maşină obiecte care să pară făcute manual. Jeanneret considera acest lucru abominabil; artele decorative îi apăreau falimentare; în ele îşi găsea expresie neînţelegerea esenţei noii epoci deschise de revoluţia industrială.

Gravorul de ceasuri – urmaş al unor meşteşugari ajunşi la perfecţiune datorită unei migale de secole – descoperea marea industrie, forţele ei imense, perfecţiunea produselor ei, care excludea tocmai ceea ce constituia mândria strămoşilor săi: mâna omului. Maşina era noul zeu.

Aici, în această subită răsturnare de valori, îşi are originea acea idolatrizare a maşinii care avea să apară mai târziu în operele sale şi permanenta căutare pentru a realiza „arhitectura civilizaţiei maşiniste”. În acelaşi timp, şi tot ca o răsturnare neaşteptată, îi apăreau urmările sociale ale revoluţiei industriale: o producţie imensă, dar o societate anchilozată, neputincioasă să se ridice la înălţimea propriilor sale creaţii. În atmosfera de brutalitate a marilor oraşe – „pustiuri în care se moare de foame în faţa uşilor închise de după care se aude clinchetul furculiţelor” – tânărul Jeanneret căuta certitudinile pe care să se bazeze şi care să-i elibereze energia creatoare. În loc

de certitudini, numai îndoieli:

„Sunt un băiat care caută… un profesor!

Aci şase ani, dincolo patru ani. Cursurile sunt lente, încruntate, ţepoase ca un arici ghemuit. Cum să te închizi într-una din aceste galere, la Paris, Viena, München, Berlin, în timp ce simţi viaţa clocotind afară, o viaţă care este altfel decât vorbesc cursurile?”

Încetul cu încetul, din cunoaşterea avangărzii arhitecturale, risipită prin toate oraşele Europei, asimilând opera lui Tony Garnier, Perret, Behrens, Hoffmann, Wagner, Loos, tânărul Jeanneret îşi compune sintetic imaginea unei noi arhitecturi, îndrăzneaţă, neconformistă, a timpurilor moderne. Acestei arhitecturi i se ofereau noi mijloace, care permiteau încălcarea tuturor obişnuinţelor estetice tradiţionale. Dar betonul armat lăsa încă incertitudini, goluri. Se continua să se decoreze şi nimănui nu-i era limpede ce sistem plastic trebuia să răsară din noul sistem constructiv.

2. DESCOPERIREA ARHITECTURII

Cei care, practicând arta arhitecturii, se găsesc într-un ceas al vieţii cu creierul gol, cu sufletul sfâşiat de îndoială în faţa misiunii de a da formă vie unei materii moarte, vor înţelege melancolia solilocviilor în mijlocul ruinelor – convorbiri îngheţate cu pietrele mute. Cu umerii sub povara unui greu presentiment, am părăsit adesea Acropola, neîndrăznind să mă gândesc că va trebui cândva să creez eu însumi.

LE CORBUSIER

În 1910 – avea 24 de ani –, totul se învălmăşea încă într-un haos cumplit: Modern style şi cubism, clasicism şi neogotic, maşinism şi „arte aplicate”, produse de serie cu forme anacronice, beton armat şi coloane de fontă, interioare îmbâcsite şi clădiri „monumentale”. Pentru a-şi alege drumul, avea nevoie de o perioadă de calm şi reculegere. Momentul se prezintă: chemat de prietenul său

Auguste Klipstein – care pregătea o teză despre El Greco – parcurge timp de câteva luni Boemia, Serbia, România, Bulgaria, Turcia, Grecia, Italia şi descoperă, prin arta trecutului, Arhitectura:

...” Al treilea capitol mă găseşte călătorind din nou de-a lungul ţărilor, căutând lecţia care să mă lumineze, încercând să sesizez naşterea artei, raţiunea artei, locul artei. Am cunoscut modele de la Paris, Viena, Berlin şi München. Toate mi se păreau îndoielnice; ştiam însă că betonul armat şi fierul vor duce la o formă specifică, cu totul nouă; eram foarte nemulţumit de arbitrarul creaţiilor de atunci.

Am întreprins o mare călătorie, ce avea să fie decisivă, prin câmpiile şi oraşele ţărilor cunoscute ca fiind încă intacte (din punct de vedere folcloric, n.n.); de la Praga, am coborât de-a lungul Dunării, am văzut Balcanii sârbeşti, apoi România, apoi Balcanii Bulgariei, Adrianopole, Marea Marmara, Stambul (şi Bizanţul), Brussa din Asia. Apoi Athos. Apoi Grecia. Apoi sudul Italiei cu Pompei. Roma.

Am văzut marile monumente eterne, gloria spiritului uman.

Am cedat mai ales acestei atracţii mediteraneene de neînvins. Era şi timpul, după cei zece ani de artă decorativă şi arhitectură germană”.

Paginile pe care Jeanneret le-a consacrat analizei arhitecturale a monumentelor trecutului sunt printre cele mai vibrante din întreaga sa operă. Simţi din aceste rânduri, scrise cu emoţia revelaţiei, cum se naşte o gândire arhitecturală, cum apar certitudinile mult căutate.

Ne permitem să dăm un citat mai amplu din aceste pagini, nu numai pentru poezia şi subtilitatea lor, dar şi pentru că ele risipesc mitul unui Le Corbusier rece, auster, geometrizant şi simplificator.

„Atena. Pe Acropole au fost ridicate temple

aparţinând unei singure gândiri şi care au adunat în jurul lor peisajul dezolant, supunându-l compoziţiei. De aceea, oriunde priveşti la orizont, gândirea este unică. Acesta este motivul pentru care nu există altă operă arhitecturală care să fi atins această măreţie.

Propileele. Din ce se naşte emoţia? Dintr-un anumit raport între elemente categorice: cilindri, sol şi pereţi şlefuiţi. Dintr-o concordanţă cu elementele sitului. Dintr-un sistem plastic ce domină fiecare parte a compoziţiei. Dintr-o unitate de idei mergând de la unitatea materialelor până la unitatea modenaturii.

Emoţia se naşte din unitatea de intenţie. Din hotărârea care a tăiat marmura cu voinţa de a merge până la puritatea absolută, până la suprema decantare şi economie. S-a sacrificat şi curăţat până în momentul când nimic nu mai putea fi luat, când n-au mai fost lăsate decât acele elemente concise şi violente ce sunau limpede şi tragic ca nişte trâmbiţe de aramă.

Grecii au creat un sistem plastic acţionând direct şi puternic asupra simţurilor noastre: coloane, caneluri de coloane, antablamente complexe şi elocvente, gradene contrastante înscrise în linia orizontului. Ei au aplicat cele mai savante deformări, dând modenaturii o adaptare impecabilă la legile opticii.

Trebuie să se înţeleagă bine că doricul n-a crescut pe câmpii împreună cu albăstrelele, ci că este o pură creaţie a spiritului. Sistemul plastic este atât de pur încât ai senzaţia naturalului. Dar, atenţie! este o operă totală a omului, care ne dă perceperea deplină a unei armonii profunde. Formele sunt atât de diferite de aspectele naturii (câtă superioritate faţă de egiptean sau gotic), ele sunt atât de bine studiate cu raţiuni de lumină şi materiale, încât par legate cu naturaleţă de cer şi pământ. Aceasta creează un fapt tot atât de natural pentru înţelegerea noastră ca şi faptul „mare” sau faptul „munte”. Ce opere

ale omului au mai atins acest nivel?

Parthenonul. Iată maşina de emoţionat. Intrăm în implacabilul mecanicii. Nu există simboluri legate de aceste forme; aceste forme provoacă senzaţii categorice; nu e necesară nicio cheie pentru a le înţelege. Brutal, intens, blând, foarte fin, puternic. Cine a găsit compoziţia acestor clemente? Un inventator genial. Aceste pietre erau inerte şi informe în carierele Pentelicului. Pentru a le grupa astfel, trebuia să fii nu inginer, ci un mare sculptor.

Roma. Roma şi-a pus ca sarcină să cucerească universul şi să-l administreze. Strategie, aprovizionare, legislaţie: spirit de ordine… Ordinea romană e o ordine simplă, categorică. Dacă este brutală, cu atât mai rău, sau mai bine.

Romanii au cucerit Grecia şi, ca adevăraţi barbari, au găsit corinticul mai frumos decât doricul, pentru că era mai înflorat. Înainte deci, capiteluri cu acant, antablamente decorate fără măsură şi gust! Dar sub acestea, există ceva roman pe care-l vedem. De fapt, ei construiau şasiuri superbe, dar desenau caroserii deplorabile…

Ei nu aveau probleme caracteristice unor regiuni devastate, ci pe acelea de echipare a unor regiuni cucerite… Şi atunci au inventat procedee constructive şi au ridicat construcţii impresionante, „romane”. Cuvântul are un sens. Unitate de mijloace, forţă în intenţii, clasificare a elementelor. Imensele cupole, tamburuirle pe care reazemă, berceau-urile impunătoare, toate acestea se menţin datorită cimentului roman şi rămân obiecte de admiraţie. Au fost mari antreprenori.

Volumele simple dezvoltă suprafeţe imense, exprimate într-o varietate caracteristică, în funcţie de forme: cupole, berceau-uri, cilindri, prisme drepte, piramide… Fără vorbărie goală: ordine, idee unică, îndrăzneală şi unitate constructivă, folosirea de prisme

elementare. O morală sănătoasă.

Michelangelo. Inteligenţa şi pasiunea. Nu există artă fără emoţie, nici emoţie fără pasiune. Pietrele ce dorm în cariere sunt inerte, dar absidele Sf. Petru fac din ele o dramă. Drama înconjoară operele decisive ale umanităţii. Dramaarhitectură = omul universului şi înăuntrul universului. Parthenonul este patetic; piramidele Egiptului – altă dată din granit şlefuit, lucind ca oţelul – erau patetice...

Opera lui Michelangelo este o creaţie, nu o renaştere, o creaţie care domină epocile clasate. Absidele Sf. Petru sunt de stil corintic. Gândiţi-vă! Priviţi-le şi amintiţi-vă de Madeleine! El a văzut Coliseul şi i-a reţinut dimensiunile fericite; termele lui Caracalla şi basilica lui Constantin i-au arătat limitele pe care le putea depăşi o intenţie superioară... întreaga masă a construcţiei constituie o noutate impresionantă în dicţionarul arhitecturii; e bine să reflectezi puţin la această «lovitură de teatru» după Cinquecento".

Aceste rânduri ne conturează un analist subtil, capabil să extragă dintr-o multitudine de fapte şi forme plastice logica lor internă, esenţa spirituală care Le-a generat, şi să le sintetizeze în definiţii lapidare, încărcate de înţelesuri profunde:

„Arhitectura este jocul magnific al formelor sub lumină. Arhitectura este un sistem închegat al spiritului. Arhitectura nu are nicio legătură cu decorul. Arhitectură înseamnă marile opere, complexe şi pompoase, lăsate moştenire de timp, dar înseamnă de asemenea şi cel mai mic bordei, un zid de împrejmuire, orice lucru sublim sau modest care conţine o geometrie suficientă pentru stabilirea unui raport matematic1.

Ceea ce începuse ca o simplă călătorie turistică se dovedise un studiu amplu, minuţios, pasionat, cu creionul în mână, pe urmele marilor maeştri care au ştiut să facă

din pietre brute, simfonii. Din aceste lecţii ale trecutului, el trăgea învăţăminte pentru prezent.

3. O ARHITECTURĂ PENTRU „SOCIETATEA MAŞINIST A”.

Arhitectura înseamnă a stabili, cu materiale brute, raporturi emoţionale. Arhitectura este dincolo de lucrurile utilitare. Arhitectura este problemă de plastică…

Pasiunea face din pietre neînsufleţite o dramă.

LE CORBUSIER

Articolele lui Le Corbusier apărute în revista „L'Esprit Nouveau” au format în 1923 conţinutul volumului intitulat *Vers une architecture* (Către o arhitectură). Era actul de naştere al unei noi teorii a arhitecturii moderne, cartea în jurul căreia aveau să se desfăşoare aprinse şi pătimaşe polemici şi care avea să fie considerată de către mişcarea de avangardă a deceniului al treilea ca un fel de biblie. Anul 1923 era anul în care Gropius scria *Artă şi tehnică – o nouă unitate* şi în care avea loc marea expoziţie a Bauhausului cu ocazia primei promoţii de absolvenţi ai şcolii.

De la apariţia lucrării lui Otto Wagner *Moderne Architektur* trecuseră aproape 40 de ani, timp suficient pentru ca întrebările lui Wagner să capete răspuns. Cartea lui Le Corbusier rescria teoria arhitecturii pe măsura secolului al XX-lea, definea elementele primordiale ale oricărei aihitecturi, atrăgea atenţia asupra unor adevăruri elementare înăbuşite de eclectism, demasca academismul ca pe duşmanul nr. 1 al arhitecturii. Drept urmare, cartea avea să coalizeze împotriva ei toate academiile din lume şi, în primul rând, pe cea franceză.

Era firesc. Un tânăr plastician autodidact, lipsit de studii academice şi de diploma de arhitect, ale cărui cunoştinţe profesionale fuseseră strânse nu la Beaux-Arts, ci în ateliere de proiectare şi în studii personale asupra monumentelor arhitecturale, refractar curentelor, şcolilor

şi dogmelor oficiale, îndrăznea să critice, să dea lecţii, să stabilească principii teoretice, să creeze noi forme arhitecturale bazate pe o nouă metodă de a gândi arhitectura. El îndrăznea să compare silozurile, podurile, avioanele, pacheboturile, transatlanticele, cu realizările arhitecturale ale maeştrilor de la Academie şi să le socotească inferioare pe acestea din urmă, proclamând estetica inginerească superioară celei arhitecturale profesate de şcoala academică oficială.

Plasticianul „purist" cerea reîntoarcerea arhitecturii la volume primare: cub, cilindru, sferă, piramidă; el considera arhitectura ca o pură creaţie spirituală, un joc savant de volume sub lumină, respingând în bloc întregul arsenal de forme şi ordonanţe clasice pe care se baza de câteva secole doctrina arhitecturală academică. Aceasta însemna în fapt a respinge întregul învăţământ arhitectural, însăşi bazele profesiunii, tot edificiul ierarhic clădit cu grijă de academism, interesele materiale ale majorităţii arhitecţilor, care erau invitaţi să-şi părăsească poziţiile oficiale câştigate pentru a trece la reînvăţarea meseriei pe alte baze, pornind de la cu totul alte premise şi idei.

Nu e de mirare că Le Corbusier s-a trezit izolat în fruntea unui mic grup de arhitecţi, că proiectele sale cele mai importante au fost respinse rând pe rând, că ani îndelungaţi a avut de înfruntat cele mai diverse adversităţi, că a cunoscut înfrângeri şi jigniri fără număr.

Le Corbusier încerca să pună la baza teoriilor sale estetice şi arhitecturale un nou umanism, întemeiat pe analiza societăţii şi a civilizaţiei industriale, pe care el o numea „epoca maşinistă".

Secolul nou devenise un secol al calculului, al ştiinţei experimentale şi aplicate. Noţiunile de timp şi spaţiu căpătaseră valori noi. De-a lungul multor milenii, spunea el, toate activităţile fuseseră echilibrate pe baza unei

singure constante: mersul omului, în ritmul celor 4 kilometri pe oră. Noile ritmuri – 50 – 100 km ale autovehiculelor sau 300 – 500 km ale avioanelor – distrugeau practici seculare, generau noi atitudini, zguduiau tradiţiile familiale şi raporturile sociale. Vitezele nelimitate ale telegrafului, telefonului, radioului deschideau o eră a informaţiilor fără precedent; linia evolutivă venind din antichitatea mediteraneană, din evul mediu, din epoca Renaşterii şi a clasicismului, fusese ruptă. Tehnicile – care rămăseseră aproape constante în timpul precedentei evoluţii lente – se schimbau cu repeziciune odată cu apariţia noilor materiale.

Maşinismul întorsese o pagină din istoria omenirii, dar unii oameni mai continuau să nu recunoască rolul pe care el îl ocupa în realitate. Noul secol se înfăţişa plin de promisiuni şi speranţe; maşinismul – gândea Le Corbusier – oferea largi posibilităţi pentru realizarea de concepte pure, pentru investigarea de noi domenii şi stăpânirea lor prin forţa calculului.

În faţa ochilor ce nu vedeau încă, Le Corbusier înfăţişa, optimist, viziunea sa asupra lumii de mâine:

„O nouă stare de lucruri a apărut, implacabilă. Vină starea de spirit nouă care va lumina de bucurie munca noastră! Această stare de spirit se stabileşte puţin câte puţin. Semnele sunt limpezi: moartea artelor decorative, ridicarea unei arte purificate, intense, concentrate, de o înaltă capacitate poetică (pictura modernă, cubismul, este primul martor); încetul cu încetul şantierele de construcţii se vor industrializa; introducerea maşinilor în construcţie va duce la stabilirea elementelor-tip; însuşi planul locuinţei se va transforma, o economie nouă va domni; elementele-tip vor aduce unitatea de detaliu… condiţie indispensabilă a frumuseţii arhitecturale.

Oraşele vor pierde atunci aspectul haotic care le desfigurează astăzi. Ordinea va domni şi traseele noilor

străzi, mai largi, mai bogate în soluţii arhitecturale, vor oferi ochilor noştri spectacole magnifice.

Graţie maşinii, graţie „tipului”, graţie selecţiei, graţie standardului, un stil se va afirma. Din nou va domni acea ordine pe care poetul o caută în urmă, în epocile trecute… Raporturi noi se vor stabili: stilul epocii noastre”.

El constata că, de fapt, acest stil era creat de viaţa modernă în fiecare zi; el era sub ochii contemporanilor: costumul, stiloul, maşina de scris, telefonul, limuzina, pachebotul, avionul; omul îşi organizase cu încetul decorul, aducându-l la scara şi la necesităţile sale. Se născuseră obiecte de consum bine proporţionate, uşor de mânuit, concepute pentru uşurarea mişcărilor omului, într-un stil nou. Totuşi, oamenii nu vedeau încă.

Le Corbusier îşi propunea să conducă cruciada care să deschidă ochii contemporanilor săi.

Considerând arhitectura ca prima manifestare a omului pe cale să-şi creeze un univers propriu, cu legi specifice, el constata că acest univers se rupsese de natură, o alungase din oraşe şi începuse s-o distrugă; el cerea ca noua arhitectură să fie repusă în cadrul natural şi adusă la scara omului. Necesităţile materiale şi spirituale ale omului modern trebuiau analizate şi clasificate cu discernământ ştiinţific, în vederea soluţionării lor cu mijloacele tehnice ale „civilizaţiei maşiniste” şi în conformitate cu cerinţa de bază a producţiei industriale: economia.

El rezuma – în cinci puncte fundamentale – principiile tehnice ale noii arhitecturi, principii bazate pe revoluţia tehnică înfăptuită de societatea modernă.

1) Separarea funcţiunilor portante (stâlpi şi grinzi) de părţile purtate (ziduri şi pereţi despărţitori); osatura fiind independentă (oţel sau beton armat), ea îşi va avea stabilitatea în sol fără ajutorul zidurilor de fundaţii tradiţionale.

2) Faţada – care nu mai are nicio funcţiune portantă obligatorie – poate fi considerată la nevoie ca o simplă membrană separând interiorul de exterior. Ea nu mai primeşte sarcina planşeelor şi, în aceste condiţii, ea permite dintr-odată soluţionarea totală a eforturilor făcute de secole pentru a aduce maximum de lumină în interiorul construcţiilor. Faţada va putea fi vitrată până la 100% din suprafaţa sa.

3) Osatura independentă a clădirii, luând contact cu solul doar prin intermediul câtorva puncte de sprijin (piloţii) permite, la nevoie, suprimarea parterului, lăsând spaţiul liber sub clădire. Acest spaţiu disponibil va putea fi afectat unor scopuri precise, în special pentru rezolvarea anumitor probleme de circulaţie.

4) Acoperişurile cu şarpantă de lemn pot fi înlocuite cu terase de beton armat, a căror suprafaţă orizontală se pretează la anumite amenajări preţioase (grădini suspendate).

5) La interiorul construcţiilor – pe care îl ocupă doar câţiva stâlpi distanţaţi – planul este complet liber, pereţii despărţitori verticali nemaifiind obligaţi să se suprapună de la etaj la etaj, aşa cum o cerea practica pereţilor portanţi.

Le Corbusier înţelegea să lupte nu numai împotriva academismului osificat şi incapabil de a se adapta evoluţiei rapide a societăţii, ci şi împotriva concepţiei structurale a arhitecturii, preconizată în secolul al XIX-lea de raţionalişti, în frunte cu Viollet-le-Duc, şi susţinută în secolul al XX-lea de către Auguste Perret:

„Un loc comun la tinerii arhitecţi: trebuie subliniată construcţia. Un alt loc comun la aceiaşi: când un lucru răspunde unei necesităţi, el este frumos.

Scuzaţi! A sublinia construcţia poate fi bine pentru un elev al unei şcoli de arte şi meserii care ţine să-şi dovedească cunoştinţele... Când un lucru răspunde unei

necesităţi, el nu este frumos, el satisface doar o parte a spiritului nostru, prima parte, cea fără de care nu sunt posibile satisfacţiile ulterioare; să restabilim această cronologie.

Arhitectura are un alt sens şi alte scopuri decât doar de a sublinia construcţia şi de a răspunde unor necesităţi (necesităţi luate în sensul, subînţeles aici, de utilitate, de confort, de ordine practică). ARHITECTURA este arta prin excelenţă, care atinge starea de grandoare platoniciană, de ordine matematică, de speculaţie spirituală, de percepere a armoniei prin raporturi emoţionale. Iată SCOPUL arhitecturii" (subl. n.).

Era un atac împotriva concepţiilor constructorului Perret, pentru care structura însemna suprema frumuseţe. Formaţia lor complet diferită – unul venit de pe şantier şi refractar curentelor artistice novatoare, altul venit dinspre artele plastice şi înclinat să subordoneze construcţia şi funcţia, plasticii – avea să genereze un conflict ireductibil şi două drumuri de creaţie diametral opuse.

Le Corbusier recunoştea că arhitectura tuturor epocilor fusese legată de căutări constructive, dar nega concluzia eronată că arhitectura ar fi tot una cu construcţia. Era firesc, spunea el, ca arhitectul să cunoască mijloacele constructive ale epocii sale, la fel cum scriitorul trebuie să cunoască gramatica. Dar arhitectura nu trebuie limitată la betonul armat sau la sistemele de boltire, şi nici la scopurile pur utilitare, care reprezintă doar condiţii materiale brute; arhitectura apare numai dincolo de construcţie, odată cu emoţia poetică provocată de plastică.

Definiţiile elegante ale lui Le Corbusier nu reflectă totdeauna gândirea sa intimă; adesea, ele sunt doar expresii literare, metaforice, menite să sublinieze prin exagerare anumite idei, fie pentru a combate un adversar, fie pentru a cuceri un public de nespecialişti.

În practică, mai ales în abordarea problemei căreia i-a consacrat decenii de studiu – problema locuinţei de serie – el se va dovedi deosebit de riguros şi exigent în respectarea datelor utilitare, ajungând chiar să fie criticat pentru excesiva economie de spaţii din soluţiile sale.

De altfel, chiar din textele sale rezultă o înţelegere mai largă a noţiunii de arhitectură.

Istoria arhitecturii – spune Le Corbusier în *Vers une architecture* – este de fapt istoria constituirii sistemelor plastico-structurale: „Fiecare epocă şi-a constituit «sisteme pure», care reprezintă diversele arhitecturi ale istoriei. Aceste sisteme se bazează pe materialele specifice unei regiuni, pe manopera proprie uneltelor unei epoci, pe un sistem de gândire caracteristic unei anumite perioade a civilizaţiei. Ele constituie sisteme de organizare raţionale şi coerente, determinate de raporturile exacte stabilite între structuri şi valorile estetice...” (subl. n.). Totodată aceste sisteme înseamnă şi un joc armonios de forme, realizând un fenomen plastic complet. Problemele statice şi cele plastice se pot împlini într-o creaţie arhitecturală unică numai datorită existenţei unei stări de spirit manifestate printr-o unitate generală, imprimată obiectelor produse, de un mod anumit de gândire: această unitate constituie stilul unei epoci, care nu trebuie confundat cu *stilurile*. Pentru că stilul – ca act spiritual de creaţie – trebuie disociat de dogma rigidă, care împietreşte arta, o canonizează şi o îmbălsămează, lipindu-i pe sarcofag eticheta: «stilul X». „Arhitectura n-are nicio legătură cu «stilurile» – scria Le Corbusier. Louis XIV, XV, XVI sau goticul sunt pentru arhitectură ca o pană pe capul unei femei: este uneori drăguţ, dar nu totdeauna, şi atâta tot. Arhitectura are scopuri mult mai grave”.

Pentru Le Corbusier, scopurile arhitecturii vor trece treptat la cu totul altă scară, îmbrăţişând cu timpul întreg domeniul construit, sistematizarea, organizarea şi

restructurarea întregului teritoriu locuit de om, întreaga planetă.

El dă arhitecturii o nouă definiţie, care avea să fascineze generaţii întregi de tineri arhitecţi, definiţie ce poartă amprenta esteticii cubiste şi puriste:

„L'architecture est le jeu savant, corect et magnifique des volumes assembis sous la lumière”.

„Arhitectura este jocul savant, corect şi magnific al volumelor îmbinate sub lumină. Ochii noştri sunt făcuţi pentru a vedea formele sub lumină; umbrele şi luminile scot în evidenţă formele; cubul, conul, sfera, cilindrul sau piramida sunt marile forme primare pe care lumina le evidenţiază cel mai bine; imaginea lor ne apare limpede şi tangibilă, fără nicio confuzie. De aceea sunt ele forme frumoase, cele mai frumoase forme. Toată lumea este de acord în această privinţă: copilul, sălbaticul şi metafizicianul. Pe aceasta se bazează însăşi existenţa artelor plastice”.

Astfel definită, arhitectura pătrundea în domeniul plasticii pure, devenea „fapt plastic”, dar un fapt plastic supus, ca şi pictura puristă, unei ordini matematice, unei organizări raţionale superioare, o abstracţie, o algebrizare exprimată în planuri şi volume. Folosind teoriile estetice ale lui Souriau, Le Corbusier încerca să dea o explicaţie genezei emoţiei estetice:

„Ochiul spectatorului se mişcă într-un mediu format din străzi şi case. El primeşte şocul volumelor care se ridică de jur-împrejur. Dacă aceste volume sunt ferme şi nu degradate de modificări intempestive, dacă ordonanţa care le grupează exprimă un ritm clar şi nu o aglomerare incoerentă, dacă raporturile volumelor şi spaţiului sunt formate din proporţii juste, ochiul trimite creierului senzaţii coordonate din care spiritul alege satisfacţii superioare: este arhitectura”.

Aceste date îi sunt necesare pentru a fundamenta o

teorie a arhitecturii în care arhitectul să poată acţiona ştiinţific şi să producă opere emoţionante prin calcul matematic şi prin trasee regulatoare L Ani de zile Le Corbusier va studia aceste trasee, va analiza măsuri, raporturi şi proporţii folosite în arhitecturile trecutului, pentru a ajunge el însuşi la stabilirea unui sistem de măsuri – bazat pe dimensiunile umane – pe care îl va denumi modulor.

El afirmă că planurile sunt determinate de o matematică primară, bazată pe măsuri şi dimensiuni modulare, care organizează şi ordonează munca. Arhitectura se asigură – prin trasee regulatoare – împotriva arbitrarului şi a hazardului. În acelaşi timp, traseul regulator este o sursă de satisfacţii spirituale oferite de căutarea necontenită a unor raporturi ingenioase, a unor relaţii armonice capabile să dea operei euritmia2: „Frumuseţea poate fi obţinută numai prin satisfacerea raţională a spiritului, prin raporturi exacte; numai geniul inventiv – plastic şi matematic – poate face comensurabile ordinea şi unitatea, organizându-le după legi clare, satisfăcând simţurile vizuale, generând senzaţii diverse, evocatoare, declanşând, prin mijloace implacabile, emoţia arhitecturală”.

Această teorie „matematizantă” a arhitecturii este, evident, cam dogmatică. Emoţia estetică arhitecturală se

1 *Trasee regulatoare*: sisteme de trasee liniare menite să determine proporţii armonioase unei clădiri pe baza stabilirii de raporturi între părţi prin metode aritmetice sau geometrice.

— *Euritmie*: cerinţă a esteticii antice de a se asigura unei opere de artă proporţii armonioase atât elementelor componente între ele, cât şi între acestea şi întreg.

naşte în mod complex, atât din elemente raţionale – ca de pildă, raporturi armonice stabilite pe baza traseelor regulatoare – cât şi pur afective – cum ar fi, de exemplu,

exuberanţa decorativă, tratarea sculpturală stranie a suprafeţelor, contraste puternice de forme şi materiale, echilibrarea aparent instabilă a structurilor etc. – clemente generate de fantezia subiectivă a creatorului.

Le Corbusier este deci adeptul unei concepţii plastice a arhitecturii, deosebită şi, în unele privinţe, opusă funcţionalismului obiectiv al lui Gropius.

Potrivit acestei concepţii, arhitectul este în primul rând plastician; disciplinarea tendinţelor utilitare, funcţionale şi constructive urmăreşte un scop plastic; compoziţia arhitecturală, care ridică în spaţiu volume şi face să vibreze pe suprafeţe umbre şi lumini, nu face altceva decât să sculpteze spaţiul cu ajutorul luminii. De aceea modenatura, ansamblul de profile prin care se realizează această vibraţie de umbră şi lumină, este o invenţie plastică totală, liberă de orice constrângere.

Le Corbusier voia să creeze un nou stil al epocii, stil care trebuia să fie, ca şi plastica puristă, liric; el trebuia să trezească emoţii, deoarece dincolo de ingeniozitatea constructivă şi de munca inginerilor – care, mânuind materiale şi rezolvând probleme practice, nu ating sufletul – arhitectura trebuia să vorbească spiritului, să facă să vibreze sufletul, să stabilească raporturi emoţionale. În pagini pline de lirism, el spunea: „Zidurile se ridică pe cer într-o astfel de ordine încât sunt emoţionat. Îţi simt intenţiile. Eşti blând, brutal, fermecător sau demn. Mi-o spun pietrele tale. M-ai oprit în acest loc şi ochii mei privesc. Ochii mei privesc ceva care enunţă o gândire. O gândire care se limpezeşte fără cuvinte sau sunete, ci numai şi numai prin prisme aflate în anumite raporturi reciproce. Aceste prisme sunt astfel încât lumina le detaliază cu claritate. Aceste raporturi n-au nicio legătură cu ceva neapărat practic sau descriptiv. Ele sunt o creaţie matematică a spiritului tău. Ele sunt limbajul arhitecturii. Cu materiale neînsufleţite, cu un program mai mult sau

mai puţin utilitar, pe care îl depăşeşti, ai stabilit raporturi care m-au emoţionat. Aceasta este arhitectura”.

4. MAŞINA DE LOCUIT

Dacă problema locuinţei ar fi studiată ca un şasiu de automobil, am vedea casele noastre transformându-se şi îmbunătăţindu-se rapid; am vedea răsărind forme noi, neaşteptate, dar sănătoase, uşor de apărat, iar estetica s-ar defini cu o precizie surprinzătoare.

LE CORBUSIER

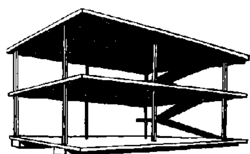
În anul 1922, la Paris, în rue dt Sèvres 35, lua fiinţă atelierul de arhitectură al lui Le Corbusier, atelier supranumit mai târziu „L'Atelier de la recherche patiente” (Atelierul cercetării stăruitoare). Studiile elaborate aici s-au desfăşurat într-o spirală din ce în ce mai largă şi mai cuprinzătoare, ideile s-au dezvoltat treptat, amplificându-se, devenind tot mai complexe şi mai generalizatoare.

Printre primele probleme atacate de Le Corbusier a fost şi aceea a locuinţei, pe care o considera problema principală a „civilizaţiei maşiniste”: locuinţa omului de azi, smuls din cadrul rural în care trăia de milenii, strivit de noile condiţii de trai din oraşul modern – cetate trepidantă, asurzitoare, înecată în praf şi fum, lipsită de soare, aer şi verdeaţă.

Încă din 1915 începuse să-l preocupe problema, arzătoare pentru epoca modernă, a locuinţei pentru marile mase. După război, experimente importante începuseră la Viena, la Frankfurt pe Main şi la Berlin, unde municipalităţile însărcinaseră respectiv pe Loos, pe Ernst May şi pe Gropius cu proiectarea unor cartiere muncitoreşti cuprinzând locuinţe, şcoli, magazine, realizate după cele mai noi concepţii arhitecturale şi urbanistice ale vremii.

Noua idee a locuinţei de serie, standardizată, începea să-şi găsească aplicarea practică. Secolul al XX-lea ridicase pentru prima oară în faţa arhitecturii – ocupată timp de

milenii cu palate pentru zei sau pentru atotputernicii pământului – problema cazării decente, civilizate, a marilor mase. Arhitectul a devenit deodată şi sociolog, deoarece necesităţile abia trebuiau analizate; posibilităţile societăţii de a le rezolva într-un nou mod erau încă prea puţin studiate, iar soluţiile arhitecturale încă în faşă. Este marele merit



LE CORBUSIER. Structura constructivă „Dor. i-ino" (1915).

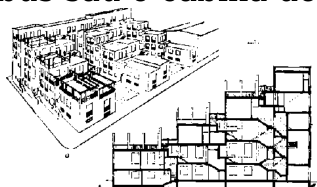
al lui Loos, (iropius, Le Corbusier de a fi atacat pentru prima oară aceste probleme, de a fi fost primii arhitecţisociologi ai epocii moderne, de a fi dat primele soluţii locuinţei contemporane de masă.

În anii 1920 – 1922, Adolf Loos, pe atunci arhitect-şef al oficiului de lotizări al Vienei, elabora pentru cartierul experimental *Henberg din Viena*, proiecte pentru locuinţe de serie moderne, acoperite cu terase-grădină. El relua în 1923 această idee pe care o justifica teoretic într-un articol (apărut mai târziu în cartea sa *Trotzdem*) intitulat *Dic moderne Siedlitng* (Aşezarea urbană modernă): „Am dorit să construiesc o locuinţă muncitorească cu terasă. Mă preocupă cu deosebire destinul copiilor clasei muncitoare, de la primii lor ani de viaţă până la anii de şcoală". El considera absolut necesară realizarea unor locuri de joacă comune pentru copii, construite pe terase, ca un remediu pentru marea densitate a construcţiilor din noile cartiere, inevitabilă în condiţiile economice de după război.

Le Corbusier urmărea aceeaşi idee. Între 1915 – 1921 el definitivase o structură de beton armat extrem de simplă, care putea fi executată în mare serie: *Casa Dom-ino*. În 1921 era pus la punct un tip de locuinţă denumită

de el *Citrohan* (prin analogie cu automobilul în serie *Citroën*, la modă atunci). În *Vers une architedure*, el îi explica astfel principiile:

„O casă ca un automobil, concepută şi echipată ca un omnibus sau o cabină de vapor. Trebuie să luptăm contra



ADOLF LOOS. Proiect pentru un grup de 20 de vile în terasă (1923). *a* – Perspectivă, *b* – Secţiune.

vechii locuinţe care folosea prost spaţiul. Trebuie să considerăm locuinţa (necesităţile actuale: preţul de cost), ca pe o maşină de locuit sau ca pe o unealtă... Vagoanele, limuzinele ne-au demonstrat... că locul poate fi calculat la centimetrul pătrat; este o crimă să construieşti W.C.-un de 4 m^2. Locatarul trebuie să-şi modifice mentalitatea;... el va trebui să fie mândru că posedă o locuinţă practică precum maşina sa de scris”.

Astfel apare pentru prima oară termenul de „maşină de locuit”, care a produs o adevărată revoluţie în gândirea arhitecturală şi care a suscitat nenumărate critici şi puternice reacţii negative nu numai în lumea profesională, ci şi la marele public francez, pentru care idealul îl constituia „mica-locuinţă-individuală-cu-grădiniţă-în-faţă”.

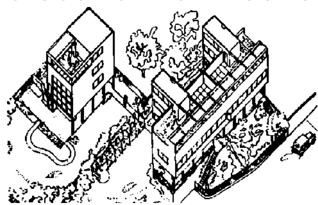
Termenul maşină este explicabil pentru această epocă în care perfecţiunea obiectelor produse de maşină exercita asupra spiritelor o adevărată magie. Pentru Le Corbusier, noţiunea de maşină de locuit, voit simplificatoare şi transformată în lozincă pentru a putea acţiona asupra imaginaţiei publicului, însemna de fapt: a studia pe baze ştiinţifice funcţiunile locuinţei adecvate vieţii moderne, a elabora prototipuri standardizate şi a trece apoi la industrializarea ei, pentru a putea satisface

rapid necesităţile de cazare a maselor.

La fel ca şi Bauhausul, poate chiar sub influenţa sa. Le Corbusier a înţeles ce imense forţe au fost eliberate de revoluţia industrială. Ca şi Gropius, el a încercat reconcilierea arhitecturii cu industria, făcând apel la industriaşi pentru a transforma procesul de construcţie într-o producţie standardizată şi industrializată, şi la arhitecţi pentru a-i determina să-şi însuşească noua tehnică şi să creeze „starea de spirit a seriei”:

„Lucrul în serie cere căutarea standardelor. Standardul duce la perfecţiune. Dacă se hotărăşte executarea a 100.000 de exemplare dintr-un obiect, acest obiect va fi studiat foarte detaliat… Dacă sunt satisfăcute necesităţile a 100.000 de indivizi, se poate afirma că au fost satisfăcute constantele umane… Atunci când 100.000 de fiinţe şi-au formulat o judecată asupra unei probleme, ele au făcut o alegere şi au stabilit judecata cea mai sigură; perfecţiunea este aici. Standardul este un produs de selecţie…

Când se fixează un standard, se oferă soluţia economică prin excelenţă, se găseşte punctul exact, nu aproximativ. Punctul exact, exactul: condiţia frumuseţii… Economia este condiţia de bază a frumuseţii. Economia în sensul cel mai înalt… Atunci economia brutală, materială devine economie în sensul cel mai înalt.



LE CORBUSIER. Locuinţe în cartierul experimental Weissenhof. Stuttgart (1927). Perspectivă. Vezi lâg. de la p. 241 şi planşa VIII, 1.

Acest secol ni se înfăţişează plin de promisiuni bogate, pentru că legea economici stă la baza tuturor

acţiunilor noastre.

Arhitectura acţionează asupra standardelor. Standardele sunt probleme de logică, de analiză, de studiu scrupulos; ele sunt stabilite pe baza unei probleme bine puse. Experimentarea fixează definitiv standardul”.

Le Corbusier punea problema locuinţei în termeni exacţi, precişi, ca într-o ecuaţie matematică:

„Să punem problema:

O locuinţă: un adăpost contra căldurii, frigului, ploii, hoţilor, indiscreţilor. Un receptacul de lumină şi de soare. Un anumit număr de compartimente pentru bucătărie, muncă, viaţă intimă.

O cameră: o suprafaţă pentru a circula liber, un pat de odihnă pentru a te întinde, un scaun pentru a sta comod şi a lucra, o masă de lucru, dulapuri pentru a aşeza fiecare lucru la al său «right place».

Câte camere: una pentru a găti şi una pentru a mânca. Una pentru lucrat, una pentru spălat, una pentru dormit.

Acestea sunt standardele locuinţei”.

Dar aceste idei erau încă departe de a fi înţelese: oamenii trebuiau învăţaţi să folosească această unealtă nouă, această „maşină de locuit” concepută ca o celulă-tip la scara umană, bazată pe ideea de confort modern.

Încă de la început – şi lucrul acesta n-a fost suficient înţeles sau a fost răstălmăcit de cei interesaţi – Le Corbusier accentua că noţiunea de confort are o accepţiune materială şi una spirituală, corespunzând celor două laturi majore ale arhitecturii: latura tehnico-utilitară şi cea artistică. Pentru el, stabilirea standardului înseamnă nu numai rezolvarea problemelor materiale, cantitative, ci şi posibilitatea de a multiplica – la o scară încă nemaivăzută – frumuseţea, prin intermediul maşinii.

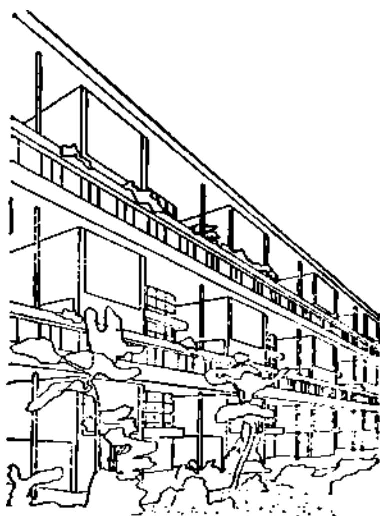
„Maşina de locuit” – spune Le Corbusier – trebuie să asigure mai întâi confortul, adică satisfacerea necesităţilor

corpului, rapiditatea şi exactitatea în muncă, instalaţii, apă, volum necesar de aer etc. Dar trebuia totodată să fie un spaţiu intim, calm, propice meditaţiei şi recreerii spirituale, un loc impregnat de frumuseţe. Părăsind palatul pentru a se ocupa de locuinţa obişnuită, pentru oameni obişnuiţi, arhitectura studiază locuinţa-tip pentru „a regăsi bazele ei umane, scara umană, necesităţile-tip, funcţiuniletip, emoţiile-tip" pe baza cărora să poată fi elaborate planurile-tip.

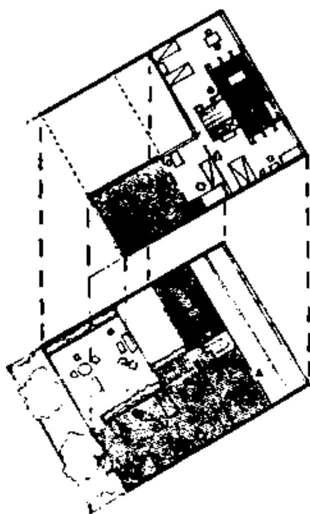
Un prim model de astfel de plan-tip l-a constituit *locuinţa Citrohan*. Realizată din elemente standard, această vilă-tip cu un cubaj restrâns şi economic era formată dintr-o cameră de zi dispusă pe două niveluri, un dormitor la un nivel intermediar la care se ajungea printr-o scară interioară, şi două dormitoare pentru copii. Acoperişul-terasă era amenajat ca solar, iar parterul cuprindea garajul şi spaţiile de depozitare.

Le Corbusier şi-a dat însă repede seama că o vilă izolată nu poate rezolva problema locuinţei în oraşul modern, deoarece multiplicarea ei necesita suprafeţe de teren enorme.

În 1922 el a trecut la ideea unui imobil de locuinţe conceput ca o repetare de vile-tip, având fiecare o grădină proprie: o clădire de 10 etaje, cuprinzând 120 de vile suprapuse. În lucrarea din 1925, *Urbanisme* (Urbanismul), el descria acest „imobil-vile", în care fiecare apartament era în realitate o casă cu două etaje, având grădina sa; această



a



b

grădină forma o alveolă de 6 m înălţime, 9 m lăţime şi 7 m adâncime şi era ventilată printr-o hotă având secţiunea de 15 m². La baza imobilului se găsea un mare parc cuprinzând terenuri de fotbal, tenis, pavilioane sportive etc. Fiecare vilă ocupa un cub perfect, fiind total independentă de vecina ei, grădinile suspendate separându-le; pe terasa imobilului, o pistă de 1.000 m

pentru alergări în aer liber, gimnazii, solarii, săli de festivităţi etc.

În 1925, la *Pessac*, mică localitate de lângă Bordeaux, Le Corbusier are prilejul să construiască un *Cartier experimental* cuprinzând 51 de locuinţe individuale cu 2 etaje şi terase-grădină, în care folosea policromia ca mijloc de diversificare şi în care construcţia de serie din beton armat îşi arată eficienţa economică.

Cu *Vila Meyer de la Boulogne* şi *Vila Stein de la Garches*, construite în 1927, problema confortului modern, aplicat de data aceasta cu mijloace adecvate unor locuinţe de lux; se uneşte cu rafinamentul plastic: traseul regulator ordonează într-o riguroasă geometrie faţadele, ce conţin mari suprafeţe vitrate prin care lumina pătrunde în voie. La Garches el dovedeşte că principiile sale estetice, departe de a îngrădi creaţia arhitecturală, generează forme de o nebănuită bogăţie plastică.

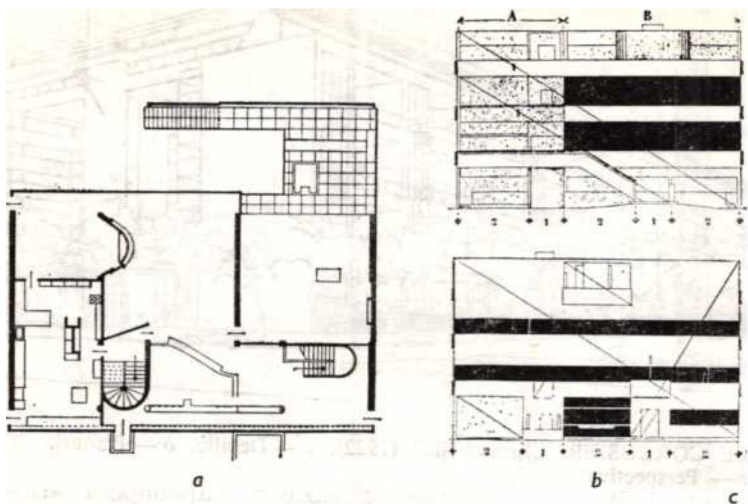
În 1927 are loc la Stuttgart Expoziţia Werkbundului, în cadrul căreia se construieşte *Cartierul experimental de locuinţe Weissenhof*; Le Corbusier realizează două vile care reprezintă o perfecţionare a casei „Citrohan”.

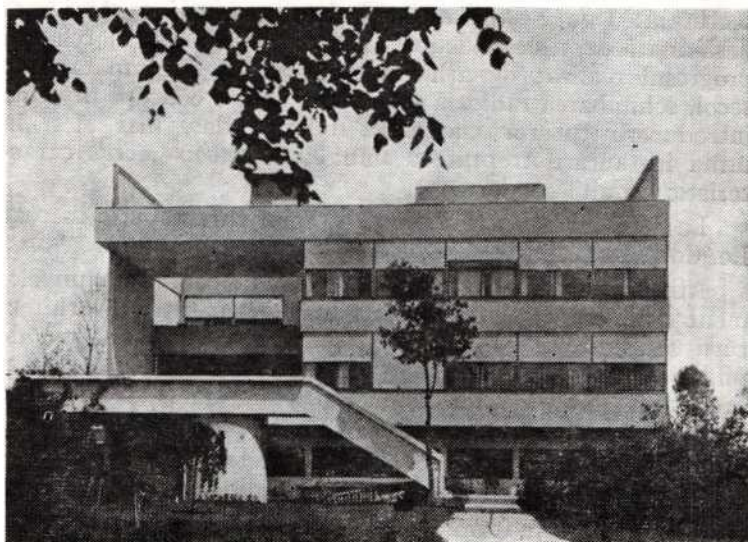
În 1929 Le Corbusier creează o capodoperă arhitecturală: *Vila Savoye de la Poissy*, cea mai pură şi mai desăvârşită expresie a ideilor sale din acei ani. Ea marchează progresul realizat de arhitectura locuinţei în jumătate de secol, schimbarea radicală a modului de a o concepe în urma introducerii tuturor cuceririlor tehnice dar, mai ales, în urma instaurării treptate a unui nou „*savoir vivre*” caracteristic omului modern.

La *Vila Savoye* apare limpede felul caracteristic în care Le Corbusier concepe legarea locuinţei cu natura.

Atitudinea faţă de această problemă constituie un element definitoriu pentru creaţia marilor maeştri ai arhitecturii secolului al XX-lea. Pentru unii din aceştia, ca, de pildă, pentru Wright, locuinţa trebuie să se integreze

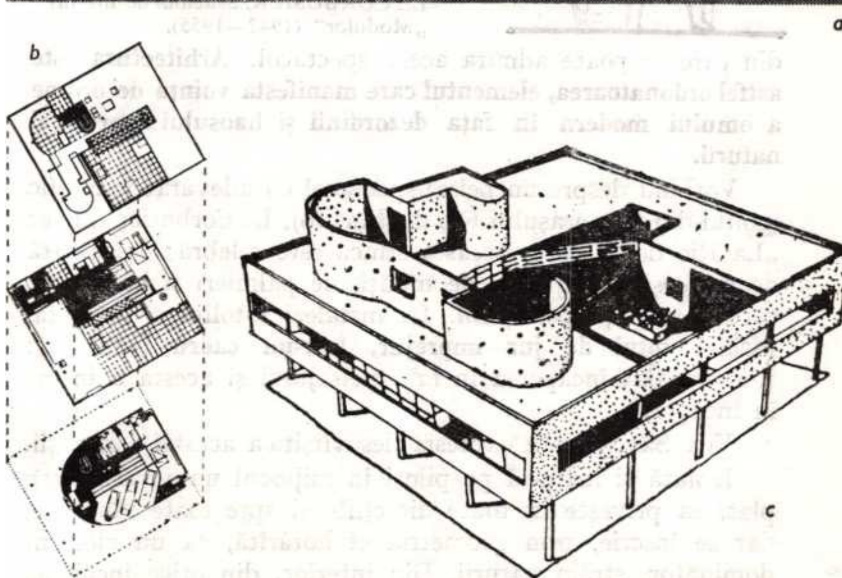
total în natură, devenind un element organic al ei, crescând din peisaj şi confundându-se cu el. Pentru alţii, şi în special pentru Le Corbusier, natura este un spectacol, iar locuinţa – aeriană, înălţată pe piloţi, bine implantată în sit, dar riguros delimitată prin formele sale geometrice – este locul ideal

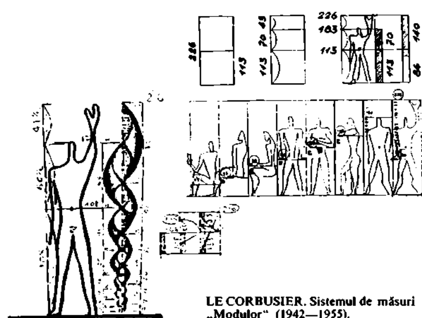




LE CORBUSIER. Vilă. Garches (1927). *a* – Plan. *b* – Traseele regulatoare ale faţadelor, *e* – Vedere.







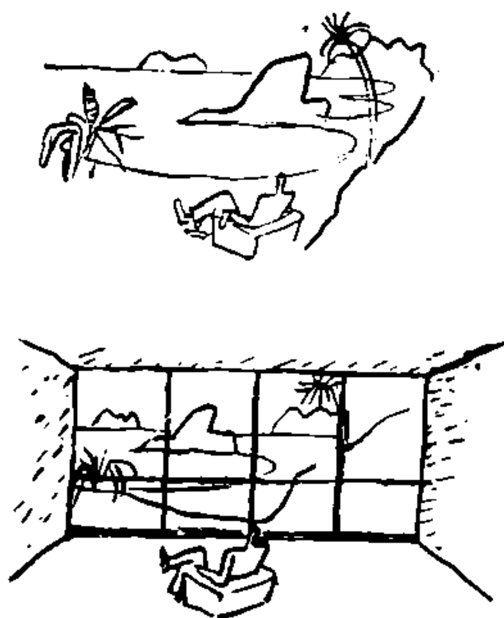
LE CORBUSIER. Sistemul de măsuri „Modulor" (1942—1955).

din care se poate admira acest spectacol. Arhitectura este astfel ordonatoarea, elementul care manifestă voinţa de ordine a omului modern în faţa dezordinii şi haosului aparent al naturii.

Vorbind despre un peisaj-spectacol cu adevărat magnific (golful din faţa oraşului Rio de Janeiro), Le Corbusier spune: „La Rio de Janeiro, această stâncă este celebră; e scăldată de mare şi înconjurată de munţi, de palmieri şi bananieri, care dau viaţă peisajului. Îţi instalezi fotoliul şi deodată, închizi totul de jur-împrejur, într-un cadru (subl. n.): ţi-ai instalat încăperea în faţa peisajului şi acesta a intrat în încăpere”.

Vila Savoye este expresia desăvârşită a acestei concepţii.

Izolată şi înălţată pe piloţi în mijlocul unui vast teren plat, ea priveşte în toate direcţiile şi spre toate vânturile, dar se înscrie, prin geometria ei hotărâtă, ca un element dominator, străin naturii. Din interior, din oiice încăpere, dar mai ales de pe terasa-grădină, poţi admira peisajul; acest peisaj este însă totdeauna încadrat şi limitat de arhi – LE CORBUSIER. Exemplu de încadrare a peisajului (Rio de Janeiro).



tectură, ca într-un tablou.

Pe de altă parte, *Vila Savoye* e un exemplu de arhitectură în care conceptul cubist de timp-spaţiu (sau mişcare-spaţiu, cum o denumeşte Francastel) apare perfect ilustrat. Această arhitectură nu mai poate fi privită dintr-un singur punct, nu mai are o faţadă principală ca în epoca Renaşterii sau a clasicismului. Ea se revelează ca o compoziţie sculpturală, plastică, în timp şi în spaţiu, printr-o plimbare continuă care dezvăluie treptat noi frumuseţi pe măsură ce-o parcurgi de la exterior la interior; din orice punct o priveşti, eşti obligat să te supui voinţei plastice a arhitectului care n-a dispus niciun element la întâmplare, ci le-a ordonat conform unei voinţe estetice unitare.

Aceasta va deveni o trăsătură caracteristică a arhitecturii moderne, plină de consecinţe asupra universului construit în care trăieşte omul contemporan şi, în primul rând, asupra acelei enorme concentrări umane numită oraş.

2. ORAŞUL RADIOS

„Radios” este un cuvânt irezistibil, care trebuie să lumineze vocabularul nostru realist.

Creasem noi dimensiuni, ghicisem bucuriile esenţiale: cer şi arbori, tovarăşi ai fiecărui om. Soare în cameră, albastru la fereastră, o mare de verdeaţă în faţa ochilor, la trezirea din somn, dimineaţa, în oraş.

LE CORBUSIER

Una din constantele gândirii corbusiene a constituit-o voinţa permanentă de a uni într-o sinteză atotcuprinzătoare întreaga problematică a „domeniului construit”, de la profilul unei ferestre până la amenajarea urbană şi teritorială, privind totul printr-o prismă tehnică şi filosofică în acelaşi timp, îmbinând raţionalismul cu lirismul, urmărind reconcilierea omului modern cu mediul natural şi crearea unui mediu de trai adecvat contemporaneităţii.

Spirit cartezian, analiza sa porneşte de la particular la general, „dinspre interior spre exterior”, într-o spirală ce îmbrăţişează treptat domenii tot mai largi pentru a cuprinde la sfârşit „totul”.

Consecvent acestui mod de gândire, el studiază locuinţa omului „civilizaţiei maşiniste” sub un triplu aspect:

— *Locuinţa-unealtă*, funcţionând ca o maşină perfect pusă la punct şi asigurând confortul material;

— *Locuinţa – cadru dl vieţii omului contemporan*, răspunzând necesităţilor sale spirituale şi dorinţei de poezie şi frumuseţe;

— Locuinţa – element de bază al aglomeraţiei urbane sau rurale, *integrate la rândul lor în mediul natural*.

Fapt semnificativ, prima manifestare publică de amploare a lui Le Corbusier a fost prezentarea la Salonul de toamnă din anul 1922 a unui *Studiu pentru un oraş de 3 milioane de locuitori* cuprinzând atât planurile oraşului cât

şi celula-tip de locuit, care, multiplicată, forma ansamblul „comunităţii urbane”.

Lucrările dedicate urbanismului jalonează întreaga activitate teoretică a lui Le Corbusier. Prima apare în 1925 şi e intitulată *Urbanisme*; în 1930, *Precisions sur un etat present de l’Architecture et de VUrbanisme* (Precizări asupra stării actuale a arhitecturii şi urbanismului) iar în 1933, *La charte d’Athenes* (Carta Atenei), redactare a materialelor celui de al IV-lea Congres al C.I.A.M-urilor (Congresele Internaţionale de Arhitectură Modernă); în 1935, *La Viile radieuse* (Oraşul radios), lucrare amplă, combativă şi polemică, în care îşi expune cu vigoare principiile; urmează *Le Lyrisme des Tetnps nouveaux et 1 urbanisme* (Lirismul timpurilor noi şi urbanismul) în 1939, *Maniere de penser V Urbanisme* (Un mod de a gândi urbanismul), *Propos d’Urbanisme* (Despre urbanism) şi *Les Trois établissements humains* (Cele trei aşezări umane) în 1945, pentru a nu le cita decât pe cele mai importante.

De-a lungul a 20 de ani de studii şi proiecte. Le Corbusier dezvoltă o concepţie urbanistică ce se vrea pătrunsă de logică raţionalistă şi în acelaşi timp de suflu poetic şi de generoasă filosofie umanistă.

El preconizează un oraş geometric, trasat în unghiuri drepte, în care funcţiunile principale – muncă, locuire, recreaţie, circulaţie – să fie dispuse în zone distincte şi în care să fie readuse „bucuriile esenţiale” indispensabile vieţii: soarele, aerul, verdeaţa.

El urmăreşte să regăsească echilibrul dintre om şi mediu, pierdut în urma dezvoltării haotice a oraşelor. Într-un secol de civilizaţie maşinistă – spune el – mediul omului a devenit o ambianţă aproape halucinantă, iar omul, o fiinţă în pragul nebuniei. Oraşul a alungat natura şi urmarea a fost că oraşul, ca entitate umană, a pierit. Căminul omului, adăpostul său, locul în care fiinţa sa

trebuie să se regăsească, nu mai există; omul e lipsit de posibilitatea destinderii necesare din cauza oraşelor tentaculare, a străzilor fără bucurii, a peisajului plictisitor zărit zilnic în timpul lungilor ore de transport în comun spre locul de muncă, sau prin fereastra locuinţei sale meschine.

Datorită însă tot cuceririlor ştiinţei şi tehnicii, spune Le Corbusier, omul poate fi repus în toate drepturile sale şi în primul rând în cadrul ecologic fără de care piere: natura. Tehnica furnizează urbanistului (care este şi arhitect) mijloacele necesare pentru a crea noul cadru în care omul să regăsească, ca Anteu, legătura cu pământul. Mulţumită acestor mijloace, omul poate regăsi „bucuriile esenţiale”; omul trebuie să încheie din nou un pact cu natura; natura trebuie „înscrisă în contractul de închiriere” a locuinţei. Toate resursele materiale şi toate valorile spirituale cucerite de om – datorită cărora el poate stăpâni natura, dar o poate şi distruge –, trebuie să fie îndreptate spre centrul lor firesc: omul.

Tehnica modernă a adus şi soluţia necesară restructurării oraşului: blocul înalt.

„Revoluţia arhitecturală înfăptuită oferă resursele sale urbanizării oraşelor contemporane…

Cucerirea înălţimii poartă în sine soluţia problemelor esenţiale puse de urbanizarea oraşelor moderne, adică: restabilirea posibilă a «condiţiilor de natură» (soare, spaţiu, verdeaţă); separarea pietonului şi a automobilului; amenajările denumite «prelungiri ale locuinţei», dând o nouă dezvoltare puericulturii şi oferind noi moduri de viaţă atât adolescenţilor, cât şi adulţilor. Totul permiţând tocmai imaginarea, constituirea şi realizarea unui utilaj social contemporan devenit expresia armonioasă a unei civilizaţii maşiniste dotate în sfârşit – după un secol de dezvoltare – cu echipamente conforme propriei sale naturi, şi, după o perioadă neagră, repunând omul în supremaţia şi

demnitatea sa…”

În concepţia globală a lui Le Corbusier, sarcina urbanistului nu se limitează la sistematizarea oraşului, ci cuprinde întregul teritoriu locuit de om şi organizarea traiului său.

Urbanistul – spune el – e tot una cu arhitectul. Aşa cum arhitectul delimitează spaţii, hotărăşte circulaţii, dispune funcţiuni în mod economic, stabileşte relaţii şi proporţionează volume, la fel şi urbanistul organizează spaţiile arhitecturale, fixează locul şi destinaţia obiectelor, leagă aceste obiecte în timp şi spaţiu printr-o reţea de circulaţie. În esenţă, arhitectul şi urbanistul constituie o unitate indivizibilă. Ambele domenii sunt determinate de legile vieţii biologice, de etapele ei, de la naştere până la moarte.

Istoria planetei noastre a fost determinată de modul în care omul stăpâneşte, foloseşte, munceşte, construieşte teritoriul – spune Le Corbusier. „Muncile omului” au determinat aşezările sale: schimbările intervenite în aceste munci sunt cele care impun şi schimbările în modul de organizare al acestor aşezări.

În concepţia sa, „cele trei aşezări umane” sunt: „*unitatea de exploatare agricolă, cetatea industrială liniară, oraşul concentric-radial*”; ele constituie unităţile fundamentale ale societăţii viitoare şi trebuie distribuite pe sol după reguli unitare, izvorâte din natura însăşi.

În lucrarea *Urbanisme*, el îşi precizează metoda de cercetare: „Procedând ca cercetătorul în laborator, am înlăturat cazurile particulare: am înlăturat toate accidentele, mi-am dat un teren ideal. Scopul nu era de a învinge stări de lucruri preexistente, ci de a construi un edificiu teoretic riguros, de a formula principii fundamentale de urbanism modern (subl. n.) …putând constitui osatura oricărui sistem de urbanizare contemporană”.

Pe baza acestei metode, el analizează criza oraşului modern şi stabileşte principiile fundamentale pentru rezolvarea acestei crize:

— *Descongestionarea centrului oraşelor*;

— *Creşterea densităţii*;

— *Creşterea mijloacelor de circulaţie*;

— *Creşterea suprafeţelor plantate*;

— *Separarea circulaţiilor auto şi pietoniere*;

— *Izolarea cartierelor de locuinţe în zone rezidenţiale, construirea de oraşe-grădină cu blocuri înalte de locuinţe dispuse liber în mijlocul unor spaţii plantate*;

— *Zonificarea strictă a oraşului* (zone de birouri, cu clădiri putând conţine între 10.000 – 50.000 de funcţionari, zone industriale, zone de agrement etc.).

Aceste principii erau enunţate în 1925; în 1930, după studii neîntrerupte pe aceeaşi temă, pune la punct teza de urbanism denumită Oraşul radios şi principiul unităţii de locuit de mărime conformă, prezentându-le la Congresul C.I.A.M. de la Bruxelles.

Sub această denumire puţin cam sofisticată se ascunde de fapt ideea „imobilului de vile”, diferită faţă de cea din 1920 prin aceea că prevede o locuinţă dispusă pe două niveluri, câştigându-se astfel, la fiecare al doilea etaj, spaţiul ocupat de coridorul-stradă (în fig. de la p. 283 este explicitată această idee, determinantă pentru genul de habitat preconizat de Le Corbusier).

Vechea noţiune de „oraş-grădină” *, noţiune perimată de la inventarea ei, în 1898, de către *Ebenezer Howard* (1850 – 1928), este înlocuită de Le Corbusier prin noţiunea de „oraşgrădină vertical”: un oraş format din „unităţi” de zece sau douăzeci de etaje, aşezate liber între zone verzi şi spaţii de recreare şi sport, cu circulaţii separate (pietoni-vehicule) şi toate dotările cultural-sanitare necesare.

„Unitatea” de locuit încerca să se opună fărâmiţării şi concentrării excesive a oraşului, calcanelor hidoase,

diferenţelor de înălţimi şi de stiluri, la bunul plac al fiecărui proprietar particular. În locul acestui haos. Le Corbusier oferea viziunea unui oraş geometric, ordonat, plin de soare şi verdeaţă, a unui cadru nou de viaţă bazat pe „unităţi de mărime conformă” ale căror dimensiuni (volum, suprafeţe, înălţimi) şi instalaţii moderne urmau a fi stabilite prin cercetări ştiinţifice riguroase, urmărind o strictă economicitate.

Prin aşa-numitele „prelungiri ale locuinţei”, el prevedea toate serviciile necesare traiului modern, dispuse la distanţe minime, în imediata apropiere a „unităţilor” sau chiar în interiorul lor: centre de aprovizionare, servicii casnice, sanitare şi sportive, instituţii de învăţământ, creşe şi grădiniţe, ateliere pentru tineret şi cluburi etc.

Concepţiile urbanistice ale lui Le Corbusier au avut un larg răsunet internaţional; ele au influenţat principiile elaborate în deceniul 1930 – 1940 în cadrul „Congreselor internaţionale de arhitectură modernă” (C.I.A.M.), a căror activitate o vom analiza mai departe, şi au încercat pentru prima dată să abordeze problemele complexe ale urbanismului modern de pe o platformă ştiinţifică. Rezultatul acestei încercări, *Carta Atenei*, adoptată la cel de-al IV-lea Congres (1933) a constituit timp de două decenii principalul manual de urbanism folosit de arhitecţii moderni.

În jurul anului 1930, creaţia lui Le Corbusier face un spectaculos pas înainte. După un deceniu de tatonări şi experimente încă timide, operele sale îşi îmbogăţesc limbajul plastic, iar studiile urbanistice capătă o mai mare amploare, abordând problemele de restructurare a unor mari metropole ale lumii.

Arhitectura modernă intra într-o nouă fază de dezvoltare, cucerind noi poziţii, maturizându-se şi lărgindu-şi mijloacele de expresie plastică.

LĂRGIREA MIJLOACELOR DE EXPRESIE

(1930 – 1950)

Evoluţia arhitecturii se înfăptuieşte întotdeauna în valuri succesive, prin reacţiune contra tendinţelor precedente. Dacă se compară arhitectura de azi cu cea a anilor ’20, dezvoltarea cea mai semnificativă constă în accentuarea continuă a plasticii tridimensionale.

WALTER GROPIUS

1. LUPTA PENTRU AFIRMAREA PE PLAN INTERNAŢIONAL

Este indispensabil ca arhitecţii să exercite o influenţă asupra opiniei publice, făcându-i cunoscute mijloacele şi posibilităţile arhitecturii noi.

CARTA ATENEI

Deceniul 1920 – 1930 fusese deceniul cristalizării poziţiilor teoretice ale principalilor arhitecţi din vechea generaţie: Wright, Gropius, Mies van de Rohe, Oud, Rietveld, Le Corbusier. Aceste poziţii fuseseră concretizate în câteva construcţii-manifest: *„Casele preriei”*, *Bauhaus, Vila Savoye, Pavilionul german de la Barcelona, Casa Tugendhat, Casa Rietveld* etc. Arhitectura modernă era însă departe de victorie, iar arhitecţii de avangardă care credeau în ea erau încă nişte izolaţi, înconjuraţi doar de câţiva amatori de artă modernă, dispuşi să-şi rişte banii cumpărând tablouri de Picasso sau construindu-şi o locuinţă „semnată” Le Corbusier.

Excepţie făcea Germania, unde arhitectura modernă fusese susţinută şi de către unele oficialităţi; aşa fusese posibilă construirea Bauhausului sau a pavilionului de la Barcelona.

De fapt, nici nu exista încă o arhitectură modernă, ci doar câţiva arhitecţi de avangardă care mai defrişau încă terenul. Ei aveau de luptat pe două fronturi: împotriva propriilor confraţi – care se scăldau în apele călduţe şi sigure ale academismului – şi împotriva cercurilor oficiale – care preferau să încredinţeze marile construcţii unor

„veterani” ai profesiunii, în loc să rişte nişte experimente periculoase.

Fiecare construcţie modernă, fiecare proiect era prilej de scandal şi de campanii violente de presă; opinia publică era departe de a fi câştigată.

Se repeta ceea ce se petrecuse cu artele plastice: schimbările erau prea rapide pentru posibilităţile de înţelegere ale societăţii: unele din acestea răsturnau atât de categoric valorile obişnuite, încât cei mai mulţi aveau o instinctivă reacţie de apărare şi refuz.

Avusese loc o adevărată explozie a tot felul de „isme”, fiecare pretinzând a fi singura viziune adevărată şi universală, în faţa atâtor alternative, chiar şi omul de cultură avertizat se declara incapabil să pună ordine în confuzia generală. Or, arhitectura trebuia să se adreseze nu numai unei intelectualităţi avansate, de avangardă, ci unui public extrem de larg care nu era încă pregătit s-o înţeleagă.

Arhitectura modernă pretindea să schimbe înfăţişarea întregului cadru de viaţă al societăţii. Existau pentru aceasta toate premisele economice şi tehnice, toate soluţiile funcţionale; se întrevedea şi limbajul plastic al acestei revoluţii. Nu exista însă consensul oamenilor, care fie că nu erau pregătiţi încă să accepte schimbări atât de radicale, fie că nu-şi puteau imagina o lume reconstruită după noile principii arhitecturale, pe care de altfel, le cunoşteau doar în linii mari.

Un rol important în răspândirea acestor principii l-au jucat câteva evenimente importante petrecute în jurul anului 1930: expoziţiile internaţionale, care repetând parcă istoria secolului al XIX-lea, înfăţişau atât prin conţinutul lor cât şi prin arhitectura pavilioanelor şi a construcţiilor realizate, progresul tehnicii şi ştiinţei moderne; concursul pentru *Palatul Ligii Naţiunilor de la Geneva* (1927), care a atras atenţia opiniei publice

mondiale asupra falimentului arhitecturii academice; în sfârşit, înfiinţarea, în anul 1928, a primei organizaţii internaţionale ce-şi propunea răspândirea arhitecturii moderne, C.I.A.M. (Congresele internaţionale de arhitectură modernă).

EXPOZIŢII ŞI CONGRESE

În anul 1927 Werkbundul a organizat la *Stuttgart*, în *cartierul Weissenhof*, o expoziţie consacrată locuinţei moderne.

Majoritatea arhitecţilor de avangardă europeni se consacrase studierii acestei probleme, de maximă importanţă socială, a cărei rezolvare o legau strâns atât de standardizarea, prefabricarea şi industrializarea construcţiilor, cât şi de noile principii urbanistice. În cadrul Expoziţiei Werkbundului (organizator al Expoziţiei fusese numit Mies van der Rohe), 16 arhitecţi cunoscuţi din Germania, Franţa, Olanda, Belgia, Elveţia au avut deplină libertate de a construi locuinţe conform concepţiilor proprii.

Expoziţia de la Stuttgart a constituit o demonstraţie strălucită a marilor posibilităţi constructive şi plastice ale noii arhitecturi: reprezentanţii ei cei mai de seamă prezentau, pentru prima dată la un loc, noile soluţii în materie de habitat modern, caracterizate prin economicitatea, funcţionalitatea şi flexibilitatea planurilor, prin confortul modern pus la îndemâna tuturor, prin execuţia rapidă datorită standardizării şi industrializării, şi printr-o mare expresivitate plastică.

Gropius construise două locuinţe cu un grad foarte avansat de prefabricare: structura uşoară metalică fusese modelată pe o tramă de 1 m iar pereţii fuseseră executaţi din panouri uşoare de beton cu azbest.

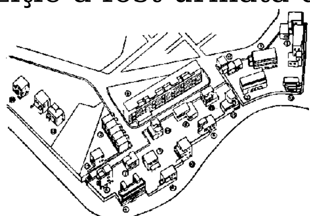
Imobilul construit de Mies van der Rohe, realizat cu o structură de asemeni metalică, avea toate ferestrele şi elementele de zidărie standardizate, iar fiecare

apartament era organizat în mod diferit, datorită planului liber: panouri interioare mobile permiteau schimbarea planului apartamentului după dorinţă, dând una din primele soluţii pentru o locuinţă flexibilă.

Oud ilustra tendinţele şcolii funcţionaliste olandeze printr-un grup de locuinţe cu două niveluri, în şir continuu.

Le Corbusier aplica planul său de locuinţă pe două niveluri (Casa „Citrohan”) cu piloţi şi terasă-grădină, folosind o structură mixtă de beton armat şi stâlpi metalici.

Succesul internaţional al Expoziţiei de la Stuttgart a întărit considerabil poziţiile arhitecturii moderne. Această expoziţie a fost urmată de alte două manifestări consacrate



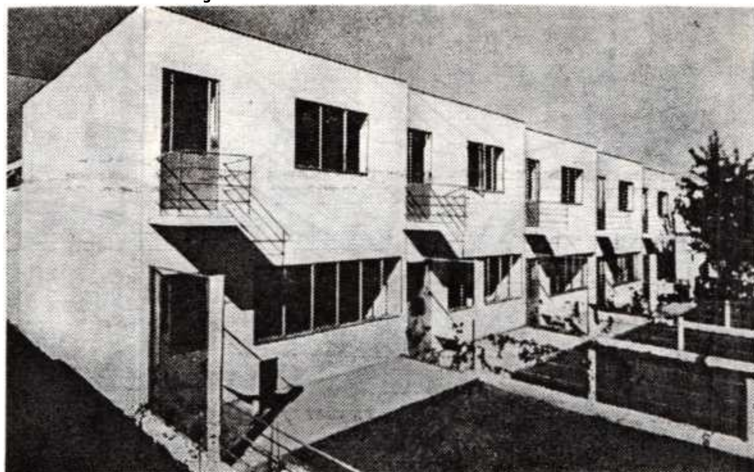
CARTIERUL EXPERIMENTAL WEISSENHOF. Stuttgart (1927). Perspectivă. Locuinţe proiectate de Josef Frank (l). J.J.P. Oud (2). Mart Stăm (3), Le Corbusier (4). Peter Behrens (5). Richard Doecker (6). Walter Gropius (7), Ludwig Hilbersheimer (8). Mies van der Rohe (9). Hans Poetzig (10). Adolf Rading (11). Hans Scharoun (12). Hans Schneck (13). Bruno Taut (14), MaX Taut (15). Victor Bourjois (16). Vezi pp. 197, 222, 242 şi planşa VIII.l.

locuinţei: *Congresele C.I.A.M.* de la *Frankfurt* (1929) şi de la *Bruxelles* (1930).

Consacrat problemei locuinţei minimale şi coordonat de un eminent specialist european în locuinţe populare (arhitectul german *Ernst May*), Congresul de la Frankfurt a fost însoţit de o expoziţie de planuri care, făcând apoi înconjurul Europei, a răspândit experienţa dobândită de arhitecţi în acest domeniu.

Congresul de la *Bruxelles*, coordonat de Victor Bourgeois şi consacrat problemei lotizării raţionale a

cartierelor de locuinţe, a încheiat şirul de studii complexe consacrate locuinţei moderne în deceniul 1920 – 1930.



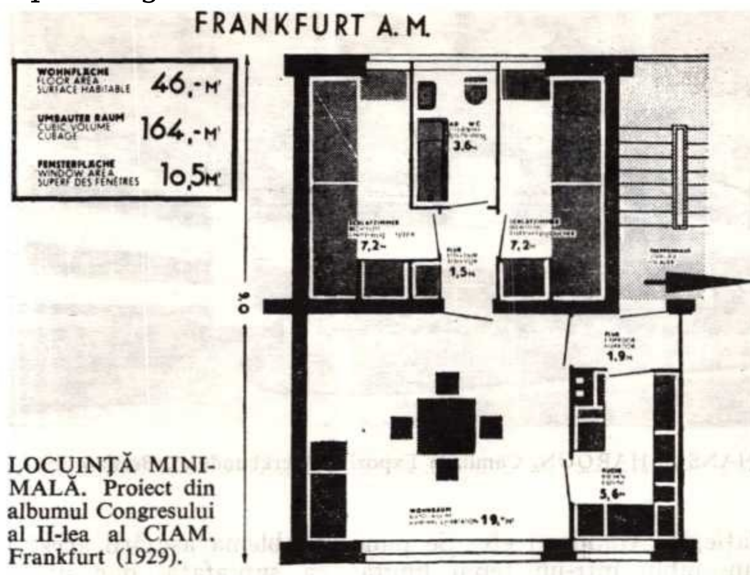
J. J. OUD. Locuinţe în cartierul experimental Weissenhof. Stuttgart (1927). Vezi fig. de la p. 241.

În anul 1930, *Salonul artiştilor decoratori* de la *Paris* a fost consacrat construcţiei şi artelor industriale. *Pavilionul german*, proiectat şi amenajat de Walter Gropius şi o echipă de la Bauhaus (Marcel Breuer, Herbert Bayer şi Moholy-Nagy) a stârnit admiraţia unanimă prin modul nou de prezentare şi prin concepţia modernă a exponatelor, menite să ilustreze un subiect extrem de arid: standardizarea şi executarea în serie a unităţilor de locuinţe.

În acelaşi an de debut al noului deceniu a avut loc şi *Expoziţia de la Stockholm*, organizată sub conducerea arhitectului suedez Gunnar Asplund.

Expoziţia – rămasă ca o dată importantă în istoria arhitecturii moderne – a constituit o revelaţie pentru marele public: pentru prima dată o expoziţie era concepută ca o unitate arhitecturală, constituind un ansamblu armonios de clădiri moderne, imagine coerentă şi surprinzătoare a elementelor de bază ce ar fi putut reprezenta un cartier dintr-un oraş contemporan.

Vizitatorii, uimiţi şi încântaţi, începeau să înţeleagă că noua arhitectură nu era o modă efemeră, ci un nou mod de a concepe imaginea



LOCUINŢĂ MINIMALĂ. Proiect din albumul Congresului al II-lea al CIAM. Frankfurt (1929).

urbană şi cadrul construit în care şi se desfăşoare viaţa omului. Spaţiile imense, structurile metalice uşoare, marile suprafeţe vitrate, formele plastice lipsite de ornamente inutile, volumele simple dar expresive, toate reprezentau o demonstraţie seducătoare a noilor principii arhitecturale.

CONCURSUL PENTRU (PALATUL LIGII NAŢIUNILOR

În anul 1927, concursul de arhitectură lansat pentru construirea *Palatului Ligii Naţiunilor de la Geneva* a situat deodată problemele arhitecturii în centrul atenţiei opiniei publice mondiale.

Problemele care trebuiau rezolvate erau multiple şi complexe; tema prevedea birouri pentru secretariatul general (500 de funcţionari) cu anexele respective, arhive şi depozite; o sală mică pentru adunările consiliilor; o sală

mare (2 600 locuri) pentru adunările generale; o bibliotecă. Trebuiau rezolvate diverse probleme tehnice, de acustică, de circu



HANS SCHAROUN. Cămin la Expoziţia Werktundului. Breslau (1929).

laţie, de traduceri etc. Se punea problema aşezării acestui ansamblu într-un teren limitat ca suprafaţă, dar situat într-un peisaj magnific, pe marginea lacului Leman; era necesară o perfectă încadrare în sit şi în acelaşi timp păstrarea numeroşilor arbori seculari ai parcului. În sfârşit, se cerea executarea construcţiei cu un buget extrem de restrâns.

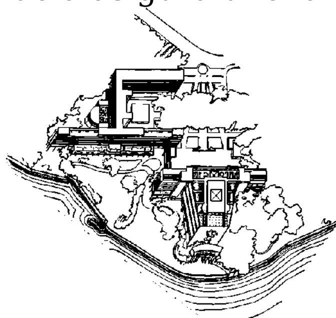
S-a primit un număr de 377 proiecte din toate părţile lumii. Dintre acestea, un singur proiect a întrunit, după 60 de şedinţe, 4 din cele 9 voturi ale juriului. Acesta era proiectul prezentat de Le Corbusier şi vărul său Pierre Jeanneret; ţinând seama de toate prevederile temei – inclusiv costul –, acest proiect le rezolva în mod strălucit atât din punct de vedere funcţional cât şi plastic. Ieşind din rutina academică rigidă ce domnea în Europa în domeniul clădirilor publice şi de stat, autorii lui demonstrau că o temă contemporană nu poate fi rezolvată decât pe baza unei gândiri contemporane.

Gândirea academică nu putea concepe o clădire

publică decât ca o construcţie „monumentală”, „reprezentativă”. O astfel de clădire, cuprinzând toate funcţiunile într-un volum unic, aşezată pe malul lacului, ar fi distrus iremediabil peisajul; nivelând toate accidentele terenului, ea ar fi constituit un element străin sitului, un fel de mastodont greoi aşezat pe un petic ridicol de iarbă.

Le Corbusier se apropiase de problemă fără prejudecăţi şi idei preconcepute, abordând-o ca pe o clădire oarecare având de îndeplinit un număr anumit de funcţiuni; analizând aceste funcţiuni cu specificul lor – birouri, săli de adunări, bibliotecă etc. – el le aşeza în modul cel mai firesc cu putinţă, în volume separate, cu circulaţii şi legături uşoare, putând astfel să le înscrie în teren cu o mare uşurinţă şi. flexibilitate.

Secretariatul general, construit pe piloţi şi având o faţadă vitrată de 180 m lungime, era o clădire de birouri lipsită de ostentaţie, simplă şi aeriană, având ca unic scop acela de a asigura unei armate de funcţionari „o maşină



LE CORBUSIER şi PIERRE JEANNERET. Proiect pentru Palatul Ligii Naţiunilor. Geneva (1927). Perspectivă aeriană.

administrativă” bine pusă la punct, la fel ca „maşina de locuit”.

Sala de adunări, dispusă într-un volum separat, aşezat perpendicular faţă de lac, aplica principiile acustice studiate de *Gusiave Lyon* pentru *Sala Pleyel din Paris*; planul ei trapezoidal avea să devină o soluţie clasică

pentru marile săli de spectacol în care trebuia să se asigure perfecte condiţii de audiţie fiecărui loc, fără a se recurge la soluţii de amplificare electrică (la data concursului mijloacele radiotehnice erau încă primitive).

Sala, imensă, era acoperită cu o terasă-grădină, permiţând o vedere panoramică asupra lacului.

Le Corbusier abordase cu simplitate şi rafinament problema plasticii; înlăturând monumentalismul şi emfaza, el adusese palatul la o scară umană; prin proporţii şi raporturi bine echilibrate, el dăduse edificiului o expresie de măreţie simplă şi liberă, integrată firesc excepţionalului cadru natural. Tratase palatul ca pe o locuinţă, considerând că „un palat trebuie să fie la fel de locuibil ca 6 simplă locuinţă”. El demonstra astfel că numai o gândire liberă, neîngrădită de canoane şi dogme, poate realiza o perfectă adaptare la realităţi şi funcţiuni, fiind în acelaşi timp pe deplin compatibilă cu lirismul plastic şi cu încadrarea poetică în natură.

Faţă de calităţile proiectului, victoria sa, care era victoria unei noi concepţii arhitecturale, părea sigură. Dar forţele academice nu-şi puteau permite să piardă o poziţie atât de importantă. Printr-o manevră dubioasă a unui membru francez al juriului (arhitectul academic Lemaresquier, care găsise pretextul insignifiant că proiectul ar fi fost desenat cu cerneală de tipar în loc de tuş) şi prin votul decisiv al baronului Horta (devenit, la cei 66 de ani ai săi, conservator), proiectul lui Le Corbusier, deşi premiat, fu virtual respins.

Arhitectura modernă pierdea astfel ocazia executării uneia din operele sale cele mai semnificative, iar Le Corbusier primea una din cele mai dureroase lovituri din cariera sa.

Arhitectura academică repurta o victorie: arhitectul NEnot, membru al Institutului, împreună cu alţi trei academicieni, fu însărcinat să elaboreze proiectul final pe

baza... proiectului lui Le Corbusier! N6 not declara: „Sunt bucuros pentru Artă; echipa franceză a avut ca scop să împiedice barbaria. Numim barbarie o anumită arhitectură care de câţiva ani face furori...”

Aceste afirmaţii impudice dovedeau cât de puternice erau încă poziţiile academice. Dar ele au provocat o mobilizare a conştiinţelor; în mai puţin de două decenii aceste poziţii au fost spulberate.

După 30 de ani, Academia franceză propunea „barbarului” să fie ales ca membru al ei. Refuzul lui Le Corbusier fu categoric: „Nu, mulţumesc; niciodată nu voi accepta ca numele meu să servească drept stindard pentru a acoperi evoluţia actuală a lui ficole des Beaux-Arts spre un modernism de suprafaţă. Şcoala este bolnavă, de o boală franceză; Franţa a deviat de pe linia arhitecturii care i-a făcut mult timp gloria”.

Într-adevăr, aproape nicăieri în Europa arhitectura modernă nu a întâmpinat o atât de mare opoziţie ca în Franţa, ţară care a dat naştere atâtor arhitecţi mari şi a găzduit mişcări artistice din cele mai revoluţionare, dar care s-a dovedit în practica arhitecturală mai mult decât conservatoare.

Concursul pentru *Palatul Ligii Naţiunilor* are valoare istorică nu numai pentru că a izbutit să strângă undurile arhitecţilor de avangardă, dar şi pentru că a dovedit superioritatea soluţiilor moderne într-un domeniu rezervat de un secol arhitecturii academice: domeniul construcţiilor publice.

Academismul se dovedise incapabil să soluţioneze, cu mijloacele sale tradiţionale, o temă modernă, cu cerinţe contemporane; în numeroase proiecte academice prezentate la concurs, volumul masiv, copleşit de ostentaţia exterioară, era „la fel de deplasat ca un om în armură conducând o maşină” (Giedion). Acesta a fost începutul sfârşitului arhitecturii academice monumentale;

după 1930, pentru a-şi menţine poziţiile, arhitectura academică a fost nevoită să adopte un limbaj plastic „modernist”.

ÎNFIINŢAREA C.I.A.M.

Un an după scandalul provocat de Concursul pentru Palatul Ligii Naţiunilor, a fost înfiinţată în Elveţia o asociaţie denumită C.I.A.M. (Congresele internaţionale de arhitectură modernă), care avea să joace un rol important în dezvoltarea arhitecturii moderne în deceniul următor. Era răspunsul dat de avangarda arhitecturală forţelor regrupate ale Academiilor.

Îndrumată organizatoric de Le Corbusier şi Siegfried Giedion, reuniunea din localitatea La Sarraz (considerată a fi *Primul Congres de arhitectură moderna*) lansă o *Declaraţie* în care erau precizate principalele scopuri urmărite: repunerea arhitecturii în contextul ei economic şi social, în serviciul omului; eliberarea arhitecturii de stăpânirea sterilizatoare a Academiilor; stabilirea unei unităţi asupra concepţiilor fundamentale ale arhitecturii şi asupra obligaţiilor profesionale ale arhitecţilor.

„Datoria arhitecturii este să exprime spiritul unei epoci – se spunea în Declaraţie. Arhitecţii afirmă astăzi nevoia unei concepţii noi a arhitecturii, care să îndeplinească cerinţele materiale, sentimentale şi spirituale ale vieţii prezente. Conştienţi de perturbaţiile profunde cauzate de maşinism, ei recunosc că transformarea structurii sociale şi economice antrenează fatal o transformare corespunzătoare a fenomenului arhitectural”.

Considerând că noţiunea de „randament” este o axiomă a vieţii moderne, Declaraţia preciza că randamentul adevărat va fi rezultatul raţionalizării şi normalizării aplicate planurilor de arhitectură, precum şi al metodelor industriale de execuţie.

Declaraţia afirma necesitatea unei lămuriri susţinute

a opiniei publice în problemele locuinţei moderne:

„Învăţământul academic a pervertit gustul public şi foarte adesea problemele autentice ale locuinţei nu sunt nici măcar puse. Opinia publică este rău informată şi cei ce clădesc nu ştiu, în general, decât să formuleze foarte greşit dorinţele lor în materie de locuinţă. De altfel, locuinţa a rămas de mult în afara preocupărilor majore ale arhitectului”.

În sfârşit, academismul era denunţat ca o forţă conservatoare opusă progresului:

„Arhitecţii, având voinţa hotărâtă de a lucra în interesul adevărat al societăţii moderne, socotesc că Academiile, conservatoare ale trecutului, neglijând problema locuinţei în folosul unei arhitecturi pur somptuoase, împiedică progresul social. Prin stăpânirea învăţământului, ele viciază de la origine vocaţia arhitectului şi, având cvasitotalitatea comenzilor de stat, ele se opun pătrunderii spiritului nou, singurul în măsură să reînvie şi să reînnoiască arta de a clădi”.

Declaraţia a fost primită pretutindeni cu entuziasm de către generaţia tânără. În special în Franţa, aflată sub stăpânirea celei mai absolutiste Academii şi celui mai conservator învăţământ, Declaraţia aducea un suflu de aer proaspăt.

În anul următor, 1929, *Congresul al II-lea* de la Frankfurt preciza din nou principalele scopuri ale C.I.A.M.: legarea arhitecturii de realităţile sociale, economice şi tehnice ale lumii contemporane; analiza noţiunii şi definirea conţinutului arhitecturii moderne; promovarea şi difuzarea soluţiilor acestei arhitecturi pe plan internaţional.

Însăşi tema acestui congres – locuinţa minimală – dovedea spiritul în care înţelegea să lucreze C.I.A.M.; arhitecţii din întreaga lume erau chemaţi să caute tipuri noi de locuinţe – aceste „adăposturi esenţiale ale familiei”

– care în modul cel mai economic să întrunească maximum de bunuri (în sens tehnic şi spiritual) de care putea să beneficieze un cămin modern. Pentru a nu fi stânjenite de „aureola” maeştrilor recunoscuţi, echipelor prezente cu soluţii la congres li se asigura... anonimatul! O concepţie nouă, opusă vedetismului academic îşi făcea loc: concepţia unui efort colectiv îndreptat spre soluţionarea uneia din cele mai arzătoare probleme ale civilizaţiei moderne.

Congresul de la Frankfurt reprezenta prima manifestare de prestigiu a organizaţiei şi completa cu un bogat material teoretic şi practic precedenta manifestare dedicată locuinţei, cea de la Stuttgart. Acest congres număra printre delegaţi pe cei mai de seamă reprezentanţi ai arhitecturii mondiale, de toate orientările şi din diverse generaţii: *Aalto*, *Rietveld*, *Antonio Sartoris*, *Mart Stăm*, *Sven Markelitts*, *Ghinzburg*, *Le Corbusier*, *Richard Xeutra*, *Karl Moser*, *Hitgo Hăring*, *C.J. Robertson* etc.

După ce principiile unei locuinţe moderne, ieftine şi standardizate fuseseră în linii mari stabilite, sarcina care stătea în faţa arhitecţilor era de a încerca să pună ordine în dezvoltarea anarhică a oraşelor, tot mai ameninţătoare din cauza ritmului accelerat de concentrare urbană. Acestui domeniu atât de important i-a fost consacrat *Congresul al*

III-lea C.I.A.M. desfăşurat în 1930 la Bruxelles; tema congresului a fost studierea parcelării urbane raţionale, precum şi tipul cel mai economic de locuinţă ce poate fi folosit în condiţiile oraşului modern (în clădiri joase, mijlocii sau înalte).

Congresul constata că soluţia locuinţelor individuale izolate duce la extinderea dezastruoasă a oraşului; el propunea – fără însă a o considera ca singura acceptabilă – soluţia clădirilor înalte, ca răspunzând necesităţii de a aera oraşul şi de a mări suprafaţa zonelor verzi din preajma fiecărei locuinţe.

Următoarea temă rezulta de aici în mod logic şi *Congresul al IV-lea* a analizat-o cu toată seriozitatea: era problema Oraşului funcţional.

Acest congres, desfăşurat în 1933 la bordul unui vas ce făcea o croazieră pe Mediterana, între Marsilia şi Atena, adoptă un document redactat de Le Corbusier, denumit *Carta Atenei,* în care se precizau, în 95 de puncte, principiile urbanismului modera.

Carta, împărţită în cinci părţi principale (locuinţa, recrearea, munca, circulaţia şi patrimoniul istoric) constituie prima încercare de sistematizare a unor principii de urbanism contemporan şi de indicare a unor soluţii arhitecturale moderne într-o serie de probleme complexe şi spinoase. Ea recomanda:

— *Împărţirea oraşului în zone funcţionale, izolate prin ample spaţii înverzite*;

— *Rezolvarea problemei locuinţei prin blocuri înalte* cu multe apartamente, asigurându-se astfel o densitate mare a construcţiilor şi aşezarea lor în mari zone însorite, aerate şi înconjurate de plantaţii;

— *Interzicerea construirii de clădiri de-a lungul arterelor de circulaţie şi a străzilor, desfiinţându-se astfel „strada coridor"*[15];

— *Separarea strictă a căilor de circulaţie şi diferenţierea lor pe categorii (pentru pietoni, automobile, plimbare* etc.);

— *Amenajarea unei ample reţele de locuri de recreere*: *parcuri, terenuri de sport, stadioane*; *integrarea pădurii în oraş, apărarea naturii şi a peisajului* etc.

— *Salvarea valorilor arhitecturale ale trecutului,* fără însă a se permite întrebuinţarea de stiluri istorice la noile

---

15 „Strada coridor": strada clasică, avtnd clădiri de o parte şi de alta a arterei de circulaţie. Carta Atenei recomanda dispunerea liberă a clădirilor in teritoriu, strada fiind separată de locuinţe şi avînd exclusiv funcţia de circulaţie.

construcţii ridicate în zonele cu monumente ale trecutului.

Carta constata că oraşul contemporan nu mai răspunde funcţiei sale, care este în esenţă aceea de a adăposti bine oamenii:

„În toate oraşele omul este lovit; totul îl înăbuşe, totul îl striveşte. Nimic din ceea ce este necesar sănătăţii sale fizice şi morale nu a fost salvat sau adaptat.

La baza acestei regretabile stări de lucruri stă precăderea iniţiativei particulare, inspirată de interesul personal şi de atracţia câştigului. Întreprinderile de producţie au fost lăsate timp de un secol la voia întâmplării. Construcţiile de locuinţe sau de uzine, amenajarea de drumuri pe uscat şi apă sau de căi ferate, totul s-a înmulţit într-o grabă şi o violenţă individuală din care orice plan conceput dinainte şi orice meditaţie prealabilă erau excluse.

Astăzi, răul este înfăptuit. Oraşele sunt neumane şi din ferocitatea câtorva interese particulare s-a născut nenorocirea a nenumărate persoane.

Oraşul trebuie să asigure, pe plan material şi spiritual, libertatea individuală şi beneficiul acţiunii colective”.

În sfârşit. Carta sublinia necesitatea întocmirii urgente a unor vaste planuri de ansamblu pentru sistematizarea oraşelor şi a regiunilor înconjurătoare, propunând pentru aceasta exproprierea terenurilor necesare.

Acest document apărea într-un moment extrem de neprielnic, în anul 1933, când ascensiunea nazismului în Germania şi războiul ce se contura la orizont puneau pe al doilea plan orice alte preocupări.

El concretiza însă ideile apărute în două decenii de căutări şi frământări creatoare în domeniul urbanismului şi arhitecturii, propunând un program clar şi sistematic. Fiind redactat de Le Corbusier, era firesc ca acest program

să expună în primul rând ideile urbanistice ale acestuia, cu calităţile şi lipsurile lor. Expunerea lor abstractă şi generală, precum şi imposibilitatea verificării în practică făcea încă din aceste idei simple deziderate, pentru a căror realizare lupta doar o mână de arhitecţi.

2. ARHITECTURA ORGANICĂ

Închipuiţi-vă ci întreaga clădire ar răsări întocmai ca o floare din pământ, fiind totuşi liberă să-şi trăiască mai departe propria-i viaţă, în conformitate cu natura omului.

Ar fi atunci demnă ca un arbore în mijlocul naturii, dar totodată un copil spiritual al omului.

Acesta este idealul pe care-l propun pentru arhitectura epocii noastre maşiniste.

FRANK LLOYD WRIGHT

Activitatea teoretică desfăşurată de Wright în primele trei decenii ale secolului al XX-lea a fost concretizată în aşa-numita teorie a arhitecturii organice.

Wright continua şi ducea mai departe gândirea lui Sullivan. Încă din anul 1900, acesta vorbea despre o arhitectură vie, a dezvoltării, opusă „formelor fără funcţiuni şi funcţiunilor fără formă” ale arhitecturii eclectice americane. Pentru Wright ca şi pentru Sullivan, organic însemna căutarea sensului vieţii, protestul împotriva unei personalităţi disociate şi a unei culturi ce despărţea raţiunea de sentiment, pe cale de a se generaliza în societatea americană.

După cum observă Giedion, de-a lungul istoriei arhitecturii au existat în mod constant două tendinţe artistice diferite: o tendinţă către raţional şi geometric şi o tendinţă către iraţional şi organic.

Grecii antici au subordonat peisajul raţiunii prin temple şi edificii cu forme geometrice stabilite pe bază de proporţii exacte, sau prin cuburile albe, sclipind în soare, ale caselor din oraşele lor cocoţate pe malul stâncos al insulelor.

Oraşele medievale au crescut însă ca arborii, castelele s-au înălţat pe vârfuri de deal, devenind prelungiri organice ale mediului natural; arhitectura rupestră a Orientului s-a insinuat în roci; arhitectura japoneză s-a integrat cu totul în natură.

Grecii, şi mai târziu romanii, îşi bazau sistemul de proporţii folosite în construcţii pe dimensiunile şi raporturile dintre părţile corpului uman. În Renaştere, Alberti, Francesco di Giorgio Martini sau Leonardo da Vinci au studiat timp îndelungat proporţiile umane pentru a stabili relaţii ideale între elementele planurilor, iar Michelangelo scria: „Este sigur că membrele arhitecturii ascultă de aceleaşi legi ca şi membrele omului”.

Acesta era însă un gen de antropomorfism simplist, deşi, în esenţă, bazat pe o idee profund umanistă.

Viollet-le-Duc găsea în natură numeroase exemple de existenţă a unui funcţionalism organic, căruia îi acorda, pentru perfecţiunea sa, calitatea de stil: „Găsim stil în mecanismul aripilor păsării de pradă ca şi în curbele corpului peştelui...”

În accepţiunea modernă a lui Wright, arhitectura organică însemna mai mult decât atât. Urmărind realizarea unităţii dintre structură şi plastică, el concepea construcţia ca pe un organism viu, în care fiecare parte se naşte treptat şi este subordonată întregului, acest întreg, la rândul său, fiind subordonat mediului particular căruia îi aparţine. Formele arhitecturale ascultă astfel de aceleaşi principii ca viaţa organică însăşi; ele trebuie să posede armonia fundamentală care leagă părţile de întregul organism şi să fie create treptat, printr-o continui adaptare la mediul care le-a dat naştere. După cum structura organismului determină caracterul tuturor organelor ce-l formează, la fel şi ansamblul arhitectural trebuie să determine formele elementelor ce-l compun, iar acestea trebuie să exprime, la fel ca un organism viu, funcţiunile la

care răspund.

Wright scria: „Dacă estetica şi structura ar deveni un tot unitar, aceasta ar revoluţiona modul de folosire şi cerinţele arhitecturale din epoca noastră maşinistă (subl. n.). Dacă acest ideal ar acţiona asupra materialelor prin natura procedeelor şi a utilajelor, s-ar naşte o arhitectură vie într-o epocă nouă, o arhitectură organică, singura arhitectură ce poate şi trebuie să trăiască, deoarece niciodată nu va putea deveni un simplu stil sau o formulă pentru începători. Acolo unde principiile lucrează nu ca o reţetă sau o formulă, acolo va exista întotdeauna *stilul* pe care nu va trebui niciodată să-l îngropăm ca pe *un stil*". Regăsim în aceste idei aceeaşi aspiraţie pentru o morală a profesiunii care însufleţise pe marii moralişti ai arhitecturii: Berlage, Van de Velde, Loos.

Pe de altă parte, în urma călătoriilor făcute în Japonia, Wright a fost puternic influenţat de cultura orientală, de filosofia contemplaţiei, a contopirii cu natura: taoismul a constituit pentru Wright o revelaţie covârşitoare. În filosofia lui Lao Tzi el găseşte suportul moral pentru arhitectura sa: respingerea raţionalismului şi a ştiinţei, contopirea cu natura atotputernică, încercarea omului de a-şi regăsi fiinţa proprie prin contemplare şi indiferenţă faţă de realitatea aparentă. „Mulţi oameni – scrie el – se miră de calitatea orientală pe care o observă la operele mele. E adevărat, deoarece atunci când vorbim despre arhitectura organică, vorbim despre ceva mai mult oriental decât occidental, într-adevăr, în acest sens adânc filosofic, opera mea este orientală" (subl. n.).

În faţa acestor două alternative, arhitecţii secolului al XX-lea trebuiau să aleagă.

Gropius optase pentru raţional, pentru ordine şi geometrie; Wright, pentru organic, pentru o arhitectură îmbibată de sentimentalism şi romantism, dar în felul ei tot atât de nouă ca şi prima, în orice caz originală şi

personală.

Poziţia lui, total opusă tendinţelor Şcolii din Chicago era un protest în faţa unei lumi care distrugea cu repeziciune vechile valori tradiţionale.

Wright voia să dezvolte un nou mijloc de a exprima valorile vieţii umane, mijloc de care-l considera mai profund decât toate cele care existaseră în istoria omenirii.

„Arhitecţii nu mai sunt legaţi de volumele Greciei antice, ci au devenit liberi să intre în spaţiul lui Einstein”, spunea el. Şi Wright a intrat „în spaţiul lui Einstein”, creându-şi noile forme arhitecturale aşa cum viaţa creează organismele vii; considerând arhitectura, ca şi viaţa, o integrare completă, în care niciun element parţial nu poate avea valoare în sine, ci numai ca parte dintr-un întreg.

Wright era un adversar hotărât al funcţionalismului european, pe care-l considera dogmatic: „Formula «forma este rezultatul funcţiunii» rămâne o simplă dogmă dacă nu se înţelege adevărul superior că forma şi funcţiunea sunt contopite într-o singură noţiune (subl. n.). Dacă formula «forma este rezultatul funcţiunii» ar putea avea vreo semnificaţie în construcţii, ea ar putea căpăta o expresie arhitecturală numai prin mijlocirea unei plasticităţi lucrând într-o completă continuitate... în sistemul meu de plan desfăşurat, liniile se contopesc, pereţii şi plafoanele formând un tot unitar. Pardoselile, pereţii şi plafoanele devin astfel nu simple elemente componente, ci fiecare este „parte integrantă” din celălalt, influenţându-se reciproc” (subl. n.).

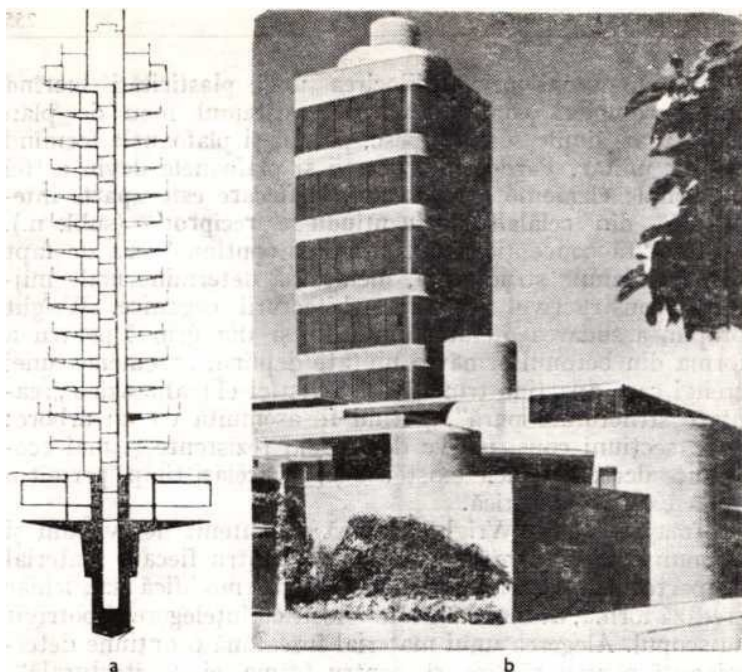
Această concepţie a „plasticităţii continue” era de fapt o nouă viziune structurală, menită să determine noile mijloace constructive necesare arhitecturii organice. Wright propunea sudarea oţelului din stâlp şi din grindă pentru a forma din betonul armat o unitate deplină, „asemenea unei crengi care aparţine trunchiului”. Astfel el realizează o „realitate structurală pură”, putând fi

asemuită cu un arbore: noile secţiuni constructive devin mai rezistente şi mai economice decât sistemele existente şi, în acelaşi timp, permit o nouă expresie plastică.

Imaginaţia lui Wright creează necontenit noi viziuni şi armonii constructive: el proiectează pentru fiecare material în parte: „... Materialul de construcţie modifică sau chiar creează forma, atunci când este folosit cu înţelegere şi potrivit cu scopul. Alegerea unui material înseamnă o opţiune determinantă pentru clădire şi pentru forma ei arhitecturală”.

Deşi la început a fost conservator în folosirea materialelor, întrebuinţând mai ales pe cele naturale, Wright a ştiut mai târziu să profite de noile materiale şi concepţii tehnice.

El a întrebuinţat betonul turnat monolit încă din 1906 la *Biserica unitariană din Oak Park*. În 1914, la *Hotelul Imperial din Tokyo*, foloseşte un sistem de fundaţii în consolă („ca o tavă sprijinită de degetele întoarse în sus ale chelnerului”). Cu prilejul marelui cutremur din 1923, hotelul a fost una din puţinele construcţii care a rezistat acestei catastrofe. La Hotelul imperial aplică pentru prima dată sistemul de încălzire prin radiere: elementele de încălzire a băilor se găsesc în planşee, asigurând o încălzire plăcută, uniformă şi economică; sistemul îi fusese sugerat, în Japonia, de o cameră „coreeană” – încăpere încălzită prin pardoseală după un sistem tradiţional. Un sistem de blocuri prefabricate din beton este folosit la *Miliard House din Pasadena* (1923). Mai târziu, părăsind atitudinea de desconsiderare a betonului, el foloseşte noile materiale şi structuri cu o rară îndrăzneală şi inventivitate.



T\ L. WRIGHT. Întreprinderea Johnson Wax Co. Racine (1949)… *a* – Secţiune prin corpul laboratoarelor, *b* – Vedere.

Dar pentru Wright, noile materiale – sticla, betonul armat sau oţelul – sunt numai mijloace pentru exprimarea unei idei; ele capătă noi valori expresive, chiar simbolice; se supun, ca o argilă în mâna sculptorului, voinţei şi imaginaţiei arhitectului.

În sticlă, el vede un material uimitor – „aer din aer, lumină din lumină” – care aduce în viaţa modernă însuşiri minunate, capabile să trezească toate sensibilităţile. Cu ajutorul sticlei arhitectul poate păstra înăuntru sau afară aerul, poate difuza sau reflecta lumina, poate realiza în sfârşit „marea integrare”, conceptul de spaţiu interior, menit să aibă cele mai importante implicaţii şi efecte pentru viaţa – omului modern. Datorită sticlei, întinderile libere ale terenului pot intra în clădire, după cum clădirea

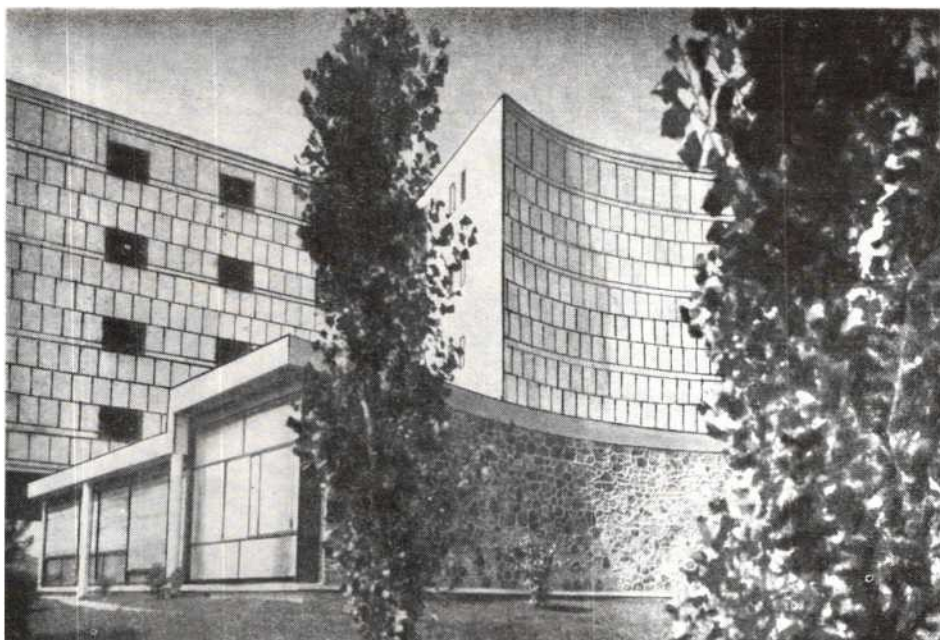
sau interiorul ei

1.

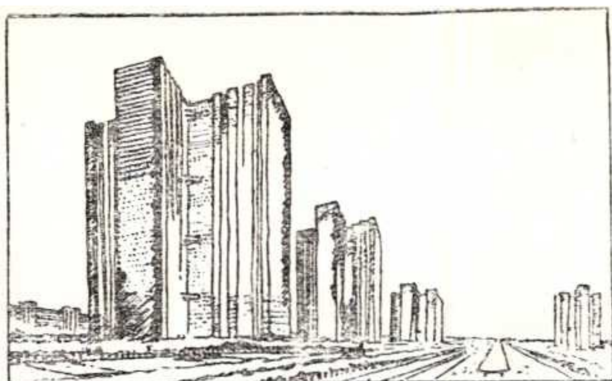


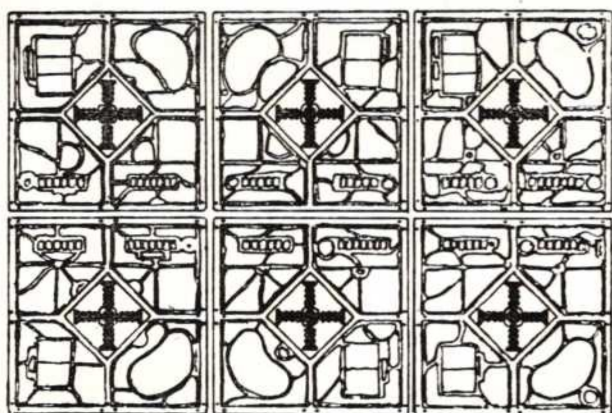
2. Locuinţe în cartierul experimental Weissenhof. Stuttgart (1927).

3.



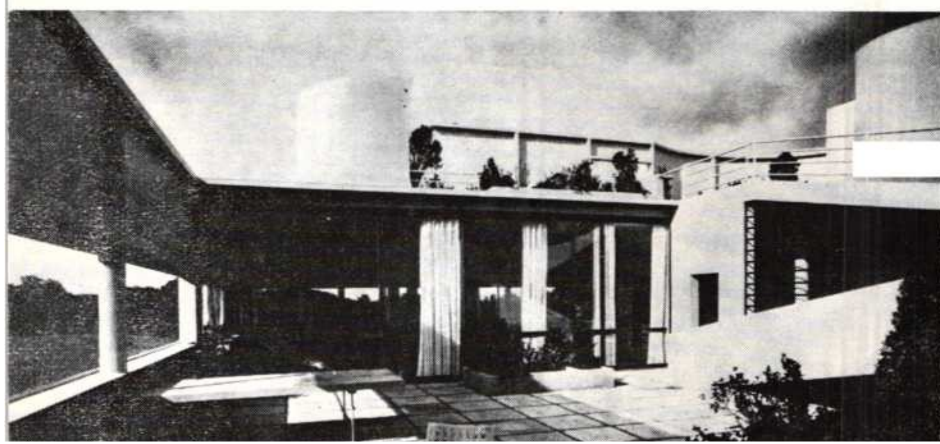
4. Pavilionul elveţian la Cetatea universitară. Paris (1930).





3

4



n





6

5. Blocuri „carteziene”.

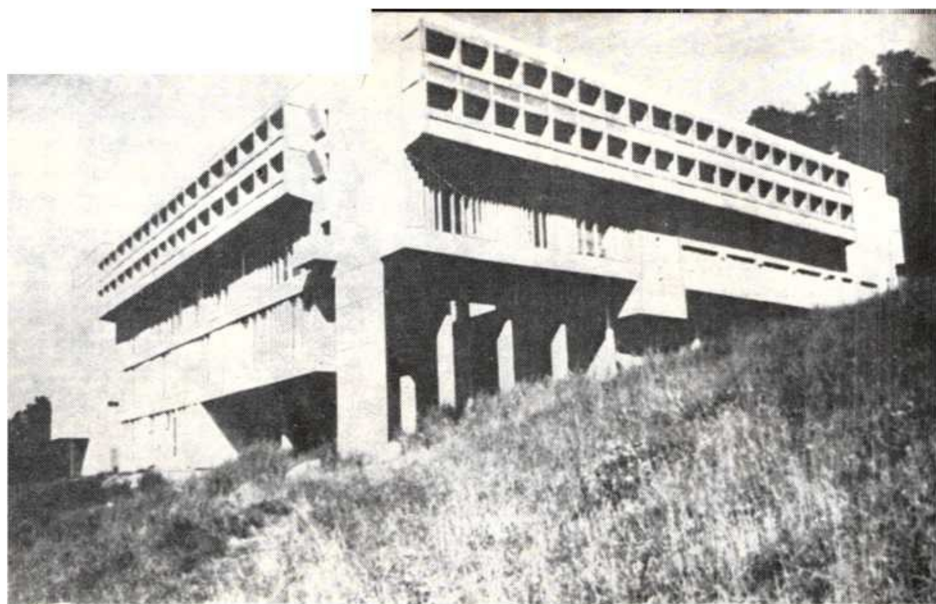
(„Oraşe-turn”) – (1920).

6. Vila Savoye la Poissy (1930). Vedere de pe terasă.

7. „Unitatea de locuit” de la Marsilia (1950).

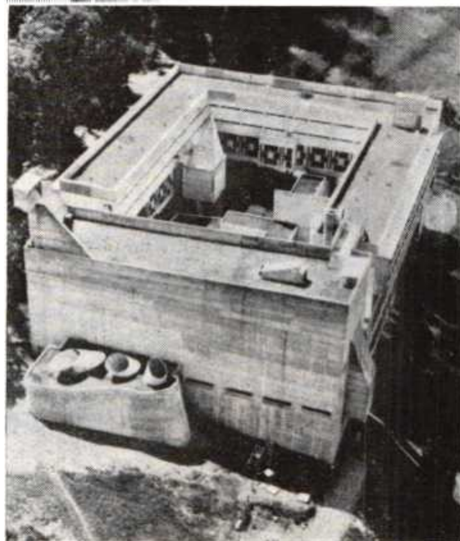
8. Compoziţie (1928).

9. Planul „Voisin” pentru reconstrucţia centrului Parisului (1930).



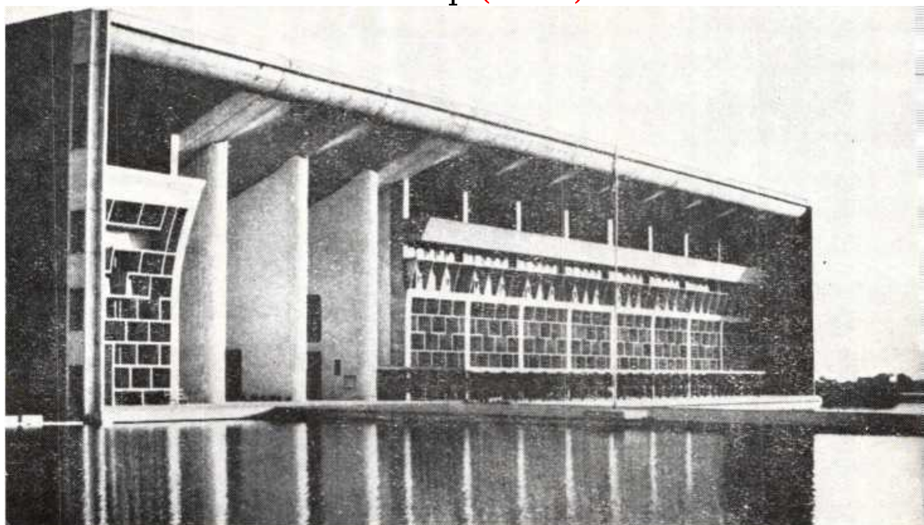
8



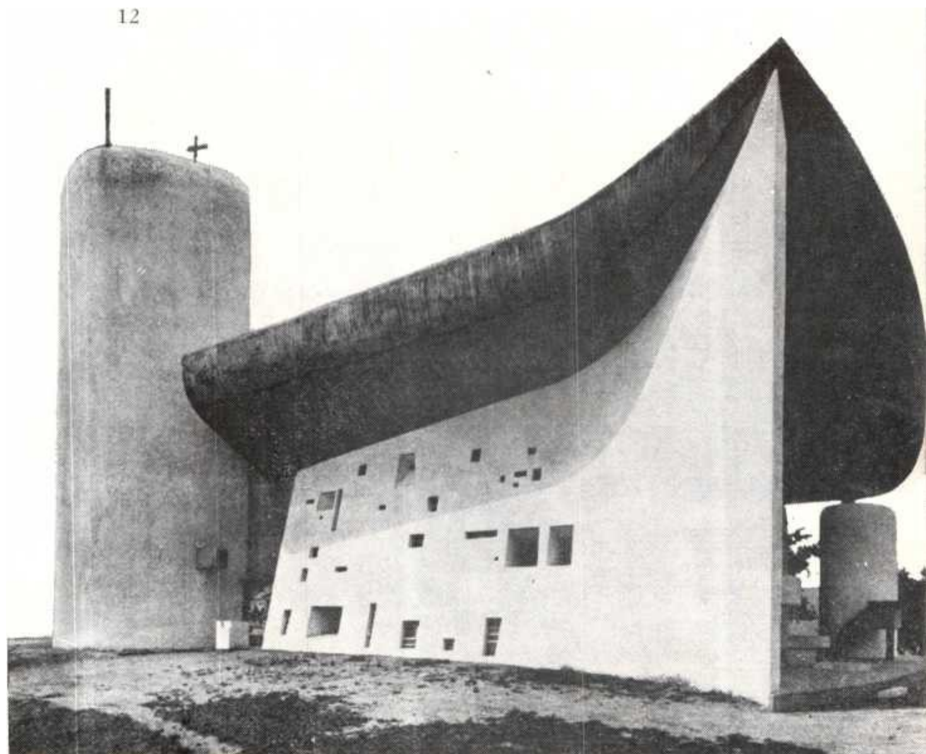


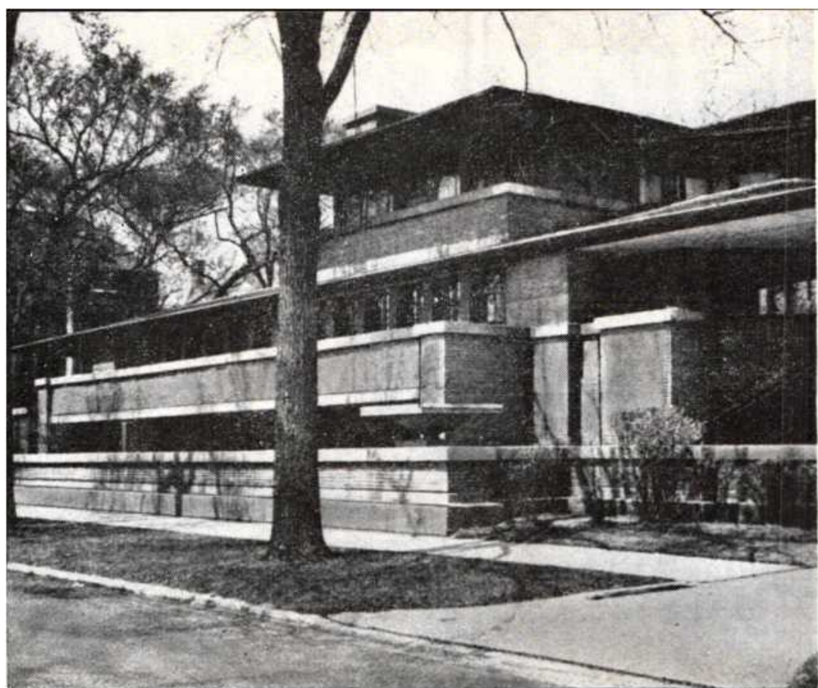
8 9. Mănăstirea „La Tourette” lângă Lyon (1958).

10. Panou mural în holul Pavilionului elveţian (1930).
11. Palatul de justiţie. Chandigarh (1956).
12. Biserica de la Ronchamp (1954).



12



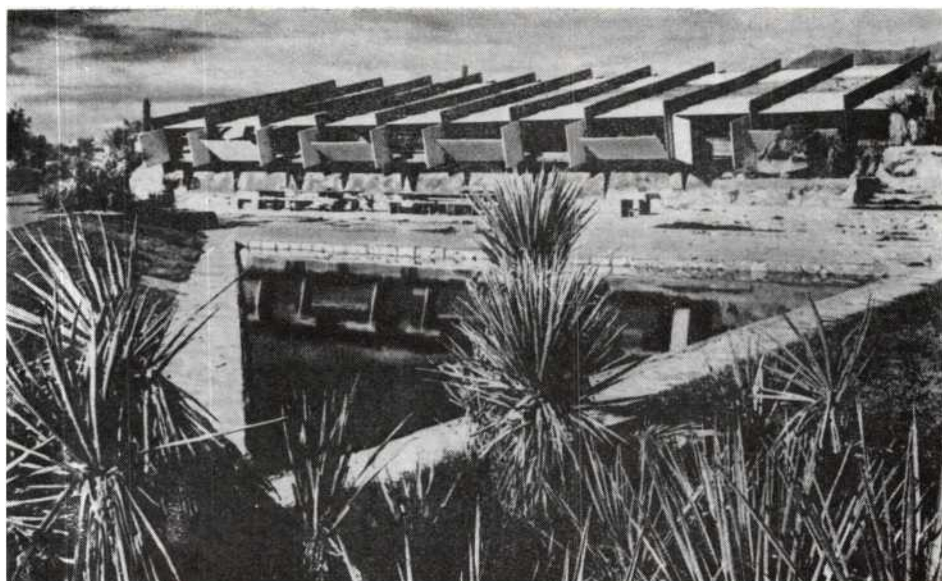


1

PLANȘA IX — **FRANK LLOYD WRIGHT**

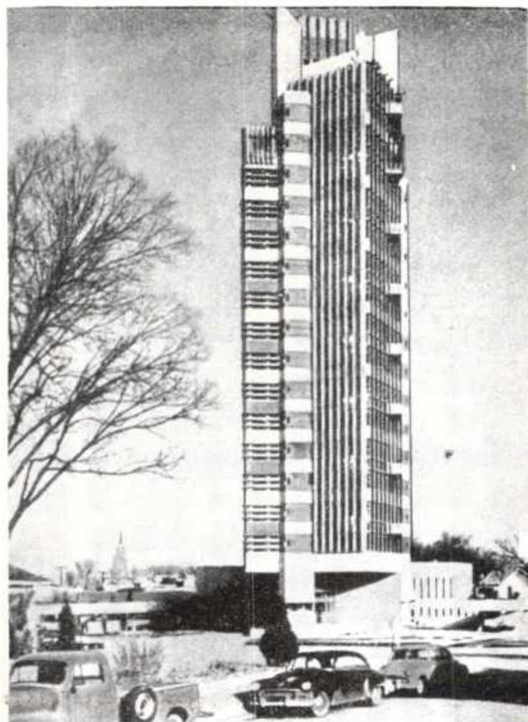
2





3

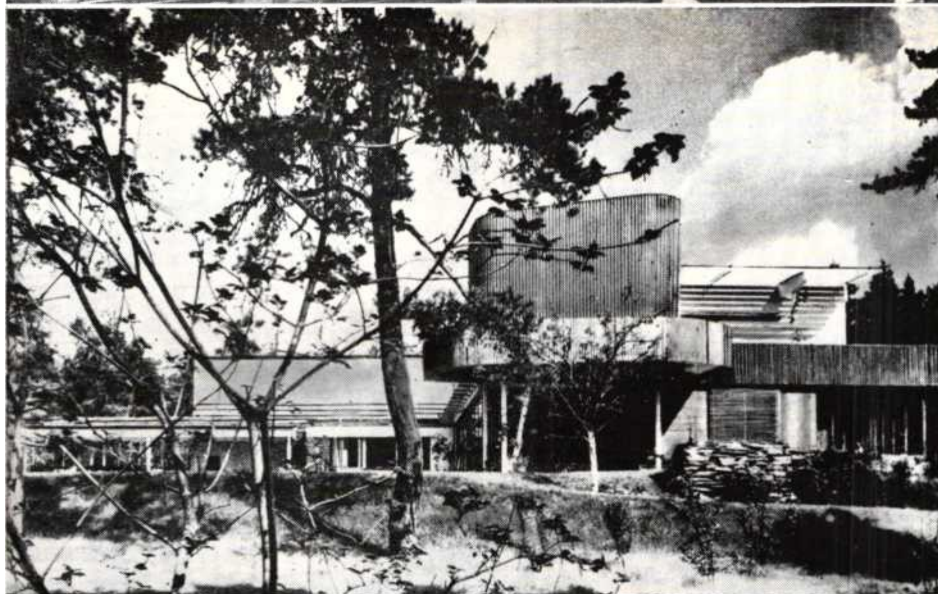
4









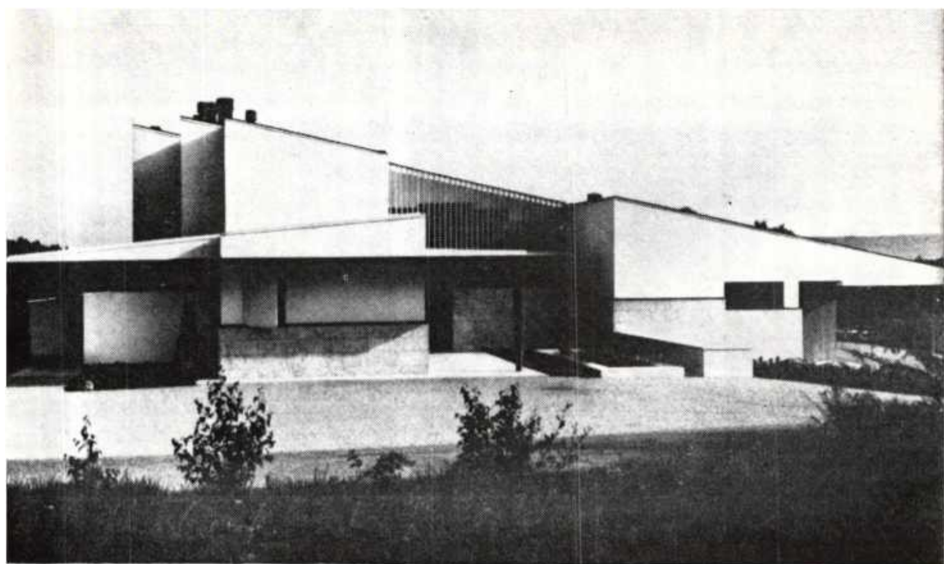


3, 4. Vila Mairea. Noormark (1938). Faţadă şi interior.

5. Casa L. Carré. Bazoches (1958).
6.



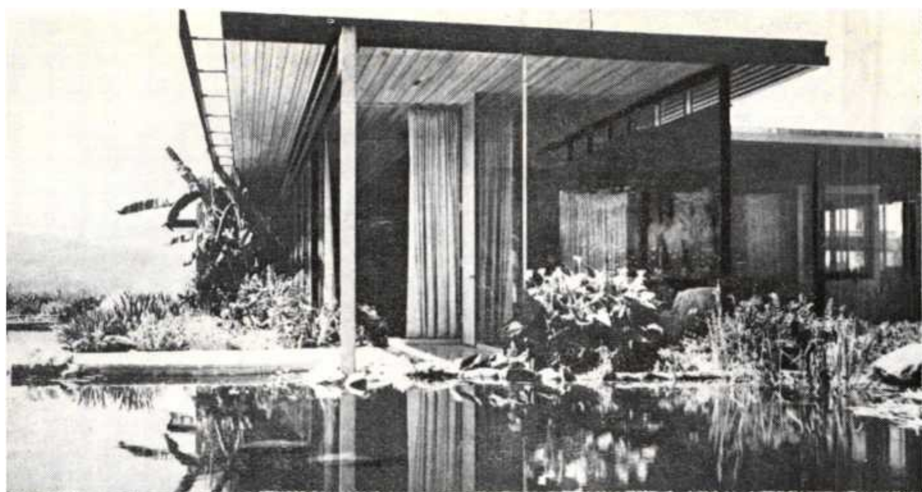
7. Pavilionul finlandez la Expoziţia de la New York (1939).



5

6



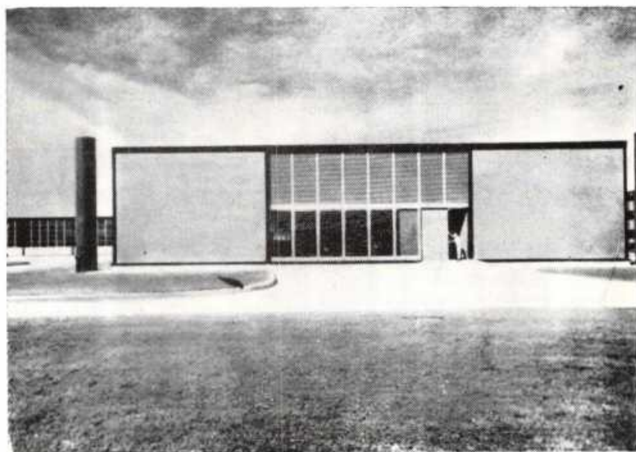

1.



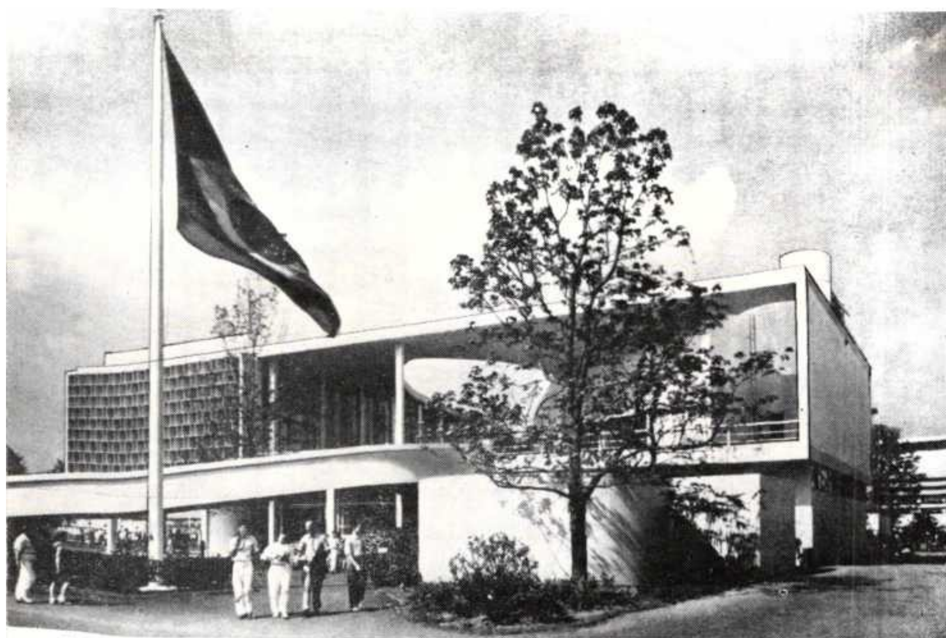
2. RICHARD NEUTRA. Vilă în California (1952).

3. WALLACE HARRISON. Sediul O.N.U. New York (1947 – 1950). (După schiţele lui Le Corbusier).

ARHITECTURA ÎN S.U.A.







1

PLANȘA XII — ARHITECTURA AMERICII LATINE



OSCAR NIEMEYER. Pavilionul Braziliei la Expoziţia de la New York (1939).

Ministerul Educaţiei. Rio de Janeiro (1936) (Consilier: LE CORBUSIER)

MARIO PANI şi ENRI-QUE DE MORAL. Universitatea din México City (1952). Biblioteca.

OSCAR NIEMEYER. Biserica din Pampulha (1943).

C. R. VILLANUEVA. Facultatea de arhitectură şi urbanism a Centrului universitar din Caracas (1952 – 1957).

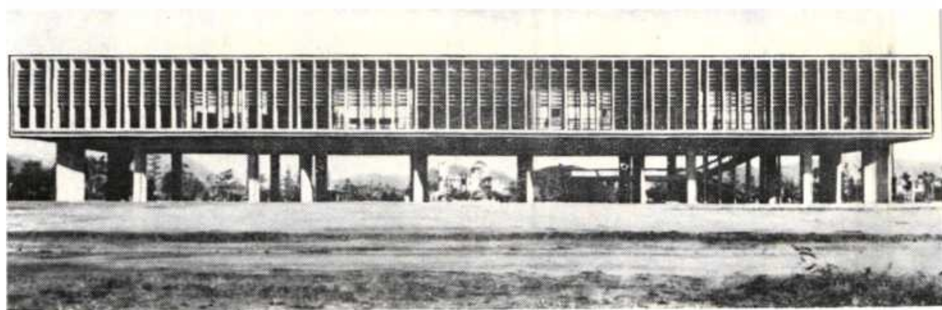


4

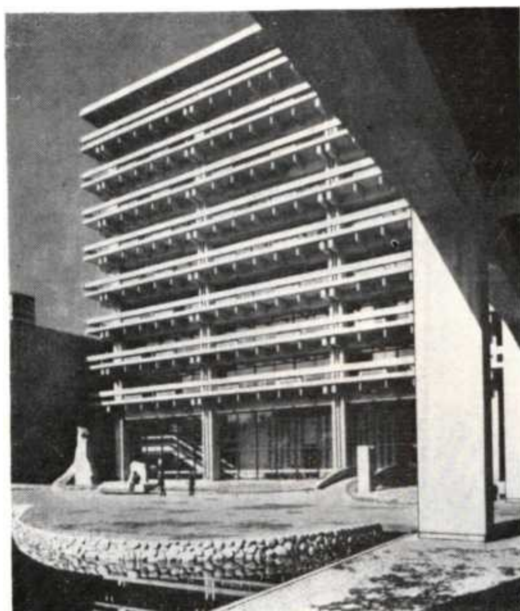


5





1



PLANŞA XIII[16]



se pot extinde în exterior; terenul şi clădirea se leagă în mod intim nu numai din punct de vedere al mediului înconjurător, dar şi ca o „caracteristică a unui bun mod de viaţă desfăşurat în interior”.

Astfel, în deceniul al treilea se închega o nouă

16 KENZO TAN- GE. Primăria din Kurashiki(1958—- 1960).

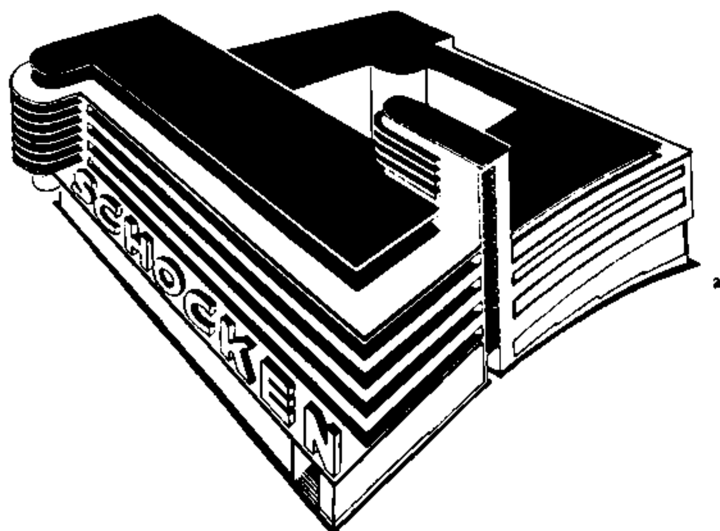
concepţie arhitecturală caracterizată prin caracterul organic al compoziţiei, prin romantismul individualist al operelor, înscrise liber în teren şi contopite cu natura, prin fantezia şi originalitatea formelor plastice. Această arhitectură subiectivă găsea un puternic răsunet în Europa unde, în jurul anului 1930, o nouă generaţie de arhitecţi – printre care domina personalitatea finlandezului Alvar Aalto încerca să îmbogăţească mijloacele de expresie ale arhitecturii moderne.

Izolat şi neînţeles mulţi ani în America, Wright găsise în Europa mai mulţi admiratori şi elevi decât în propria-i patrie. Berlage, în special, contribuise prin numeroase conferinţe la popularizarea operei şi teoriilor sale; în mare măsură, acestea răspundeau vederilor arhitecţilor olandezi şi germani, printre care Van de Yelde sau Erich Mendelsohn. Van de Yelde, al cărui raţionalism ezitant era mereu supus inflexiunilor sentimentale ale romantismului german, găsea mai multe puncte comune cu teoriile romantice ale maestrului american decât cu nihilismul lui Loos sau cu tehnicismul lui Gropius.

Arhitectul german Erich Mendelsohn făcea parte din generaţia entuziasmată de descoperirea – cu prilejul expoziţiei din 1910 – a realizărilor lui Wright. Mendelsohn evoluase pe linia expresionismului. Prima sa lucrare mai importantă, *Observatorul Einstein de la Potsdam* a constituit o revelaţie pentru posibilităţile plastice, sculpturale, dinamice oferite de arhitectura modernă. Era o alternativă la geometrismul lui Gropius, o nouă cale pe care se putea dezvolta arhitectura modernă. Deşi exprimată în alte forme decât la Wright, arhitectura lui Mendelsohn păşea pe acelaşi drum, al unităţii organice dintre interior şi exterior, dintre structură şi decor, dintre arhitectură şi mediu, al folosirii originale şi expresive a noilor materiale, al găsirii unor soluţii plastice inedite pentru fiecare lucrare în parte.

Fabrica de la Luchenwalde (1921 – 1923), marile Magazine Petersdorff din Breslau (1927) şi Schocken din Stuttgart

ERICH MENDELSOHN. Clădirea magazinelor Schocken. Stuttgart. (1927). *a* – Perspectivă.

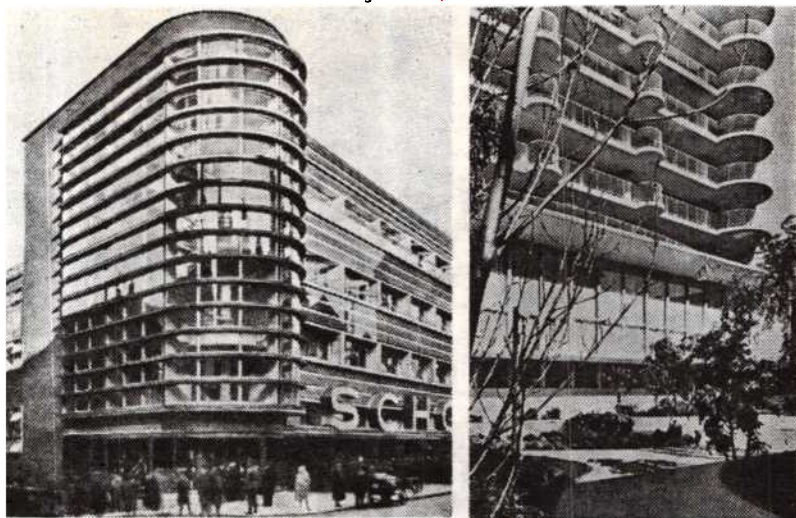


(1927), *Cinematograful din Berlin* (1928) sunt lucrări cu o plastică bogată şi îndrăzneaţă, chiar dramatică, mărturisind o sinteză originală, foarte personală, între tendinţele expresioniste şi cele organice.

Între arhitectura expresionistă şi cea organică au existat numeroase puncte de contact. Astfel, geneza formelor arhitecturale, ca expresie plastică a unor funcţiuni interne – numite de unii instinctuale iar de alţii organice – a fost determinată, la ambele curente, de opoziţia dintre gândire şi sentiment, dintre raţional şi iraţional b i în sens estetic, termenii *raţional* şi *iraţional* constituie o „pereche dialectic corelativă de facultăţi psihice sau stări de conştiinţă concurente în realizarea actului artistic... indiferent de măsura în care fiecare se impune celeilalte” (Dicţionar de estetică generală, Ed.

politică, Buc., 1972, p. 290).

În dezvoltarea arhitecturii, lupta dintre *raţional* şi *iraţional* s-a manifestat continuu, făcând să penduleze creaţia arhitecturală între formele raţionale, echilibrate şi armonice ale clasicismului (antic, renascentist sau iluminist) şi cele iraţionale, subiective şi excesiv decorative ale barocului de toate nuanţele (de la elenistic la modern).



b – Detaliu de faţadă. ERICH MENDELSOHN. Maimonides Health Center (S.U.A. 1950). Detaliu de faţadă.

Gustul pentru formele naturale, florale sau chiar animale a caracterizat în epoca noastră o întreagă concepţie artistică, bazată pe aspiraţii romantico-sentimentale, începând cu stilul lui Gaudi sau cu ornamentele Art nouveau, şi terminând cu imaginile onirice ale primitiviştilor sau cu viziunile expresioniştilor sau suprarealiştilor.

Expresionismul – urmărind să elibereze forţele interne, obscure, subconştiente – iar organicismul să satisfacă tendinţa de reintegrare a omului într-o natură a cărei lipsă o resimţea ca pe o frustrare, porneau de fapt de

la aceeaşi idee iniţială: omul, rupt de natura sa internă şi de mediul său natural prin acţiunea brutală a civilizaţiei citadine, trebuie să-şi regăsească echilibrul şi liniştea. Soluţia expresionistă era eliberarea sa de obsesii; cea organicistă, contopirea din nou cu natura.

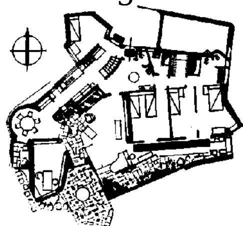
Personalitate deosebită de contextul expresionist german, arhitectul Hugo Hăring este teoreticianul unei arhitecturi „organice", diferite de cea a lui Wright şi exprimată în opere ca *Ferma din Garkau* (1923). Într-un articol publicat în 1925, *Wege zur Form* (Drumuri spre formă), Hăring afirma:



„Formele pe care le urmărim trebuie să se dezvolte singure; ne displace profund determinarea lor din exterior sau supunerea lor unor legi derivate din alte discipline".

După Hâring, orice construcţie trebuie să fie privită mai înainte de orice ca un organ în slujba celui care o locuieşte sau o foloseşte; căpătând astfel o importanţă secundară, forma ei nu poate fi decât rezultatul dispoziţiilor interioare cele mai potrivite pentru satisfacerea unor funcţiuni diverse.

Hâring lupta împotriva unui anumit formalism, care pornea de la o formă geometrică preconcepută; pentru el, acordul intim între obiect şi funcţia sa respingea orice formă impusă de un sistem estetic rigid, ea trebuind să rezulte din analiza profundă a relaţiilor – determinante şi unice pentru fiecare caz în parte – dintre construcţie şi funcţiunile ei. Spre deosebire de arhitectura organică a lui Wright, care pornea de la adaptarea la natură (*organic* însemnând deci crearea formei ca *organism viu*), sensul dat de Hâring termenului „organicist" este cel de determinare a formei de către funcţiunea căreia îi este destinată construcţia; această funcţiune era cea care definea construcţia, care trebuia s-o exprime ca o unealtă sau ca un organ arhitectural.



Era dificil în epoca aceea de început, când funcţionalismul se străduia să simplifice cât mai mult arhitectura, ca filosofia complexă a lui Hâring să fie înţeleasă şi urmată. Dar în anii '30, înţelegerea mai profundă a genezei formelor arhitecturale avea să îndrume arhitecţi ca Scharoun sau Aalto pe acest drum, evident mai dificil, dar în acelaşi timp deschizător de orizonturi mai largi. Îndrăzneaţă *Vilă Schtninke* a lui Scharoun (Lobau, 1932), cu concepţia ei spaţială dinamică, cu eleganta ei structură metalică şi cu formele libere, parcă plutind deasupra peisajului, vădind o plastică total diferită de cea a Bauhausului, reflectă tocmai această schimbare de optică petrecută după 1930.

Aceste idei rămân însă izolate în Germania, după 1933 arhitectura fascistă – de un neoclasicism emfatic,

inuman – împiedicând orice gândire arhitecturală ce ieşea din canoanele stabilite de regimul nazist.

Arhitectura organică îşi găsea în ţările nordice, în special în Suedia şi Finlanda, o a doua patrie, o patrie mai adevărată decât prima, după părerea unor critici, care subliniază înclinaţia, specifică nordicilor, către romantism şi iraţionalism.

Mediul nordic a dat naştere unei concepţii specifice de arhitectură modernă exprimată în opera suedezului Etik Gunnar Aspliind (1885 – 1940). Din aceeaşi generaţie cu Erich Mendelsohn şi Mies van der Rohe, Asplund era un arhitect de formaţie clasicistă; până către anul 1930, lucrările sale nu depăşeau un clasicism clar şi echilibrat.

Odată cu *Expoziţia de la Stockholm* (1930) arhitectura sa trece deodată la mijloace moderne, pline de vigoare şi siguranţă. Asplund începe să exprime idei similare celor ale lui Wright. În concepţia lui Asplund, locuinţa reprezenta „un refugiu dintr-un univers şi o natură ostile, dintr-o lume condamnată de morala ibseniană, lume în care conflictul dintre om şi societate, inclusiv maşina, răzbate cu putere” (Pierre Francastel). Francastel consideră aceste idei mai legate de mediul nordic decât erau cele ale lui Wright de mediul practicist şi tehnocrat american. Nordului îi aparţine şi concepţia spaţiilor largi, în care se înscrie o arhitectură ce se desfăşoară după libera imaginaţie şi după capriciile omului, în timp ce concepţia spaţiului interior corespunde ideii romantice a unui om închis în sine şi în lumea sa de reverii. Asplund aparţine acestei lumi a nordului, ce compensează prin căldură interioară şi poezie asprimea unei naturi măreţe dar reci.

Tot acestei lumi romantice, acestei naturi ce subordonează şi domină omul, îi aparţine şi finlandezul Alvar Aalto, unul din marii creatori ai arhitecturii moderne.

Născut în 1898, în pragul noului secol, Aalto aparţine

unei generaţii care n-a avut de luptat nici cu academismul, nici cu prejudecăţile clasiciste sau decorativiste. În epoca în care îşi începea cariera, arhitectura modernă îşi cucerisr deja primele poziţii; fusese ridicat Bauhausul şi Le Corbusiee construise *Vila Savoye*.

La fel ca Wright, Aalto consideră că fiecare construcţie comportă o soluţie aparte, soluţie pe care locul, alegerea materialelor, organizarea spaţială, structura, raporturile funcţionale cu alte elemente ale ansamblului, o face deosebit de complexă. Formele rezultate – mai bine zis crescute organic pe măsura rezolvării tuturor problemelor – sunt de aceea unice, specifice operei şi sitului, bogate şi imprevizibile ca viaţa însăşi.

Fără îndoială că originalitatea creaţiei lui Aalto rezidă în puternicele sale aderenţe la cultura şi tradiţiile unui popor în acelaşi timp aspru şi romantic, modelat de o îndelungată luptă cu natura vitregă şi îndulcit de poezia calmă pe care o degajă această natură, împletită din lacuri, păduri şi singurătate.

Fiu de pădurar, Aalto uneşte calmul, stăpânirea de sine şi contemplarea poetică cu spiritul practic şi raţional al celui care înţelege şi iubeşte natura, dar în acelaşi timp o foloseşte şi o supune voinţei sale. Aalto este imaginativ şi poetic, dar niciodată romanţios sau patetic; rafinat şi subtil, el iubeşte formele organice naturale, respingând hotărât orice îngrădire a sentimentelor, a fanteziei şi a intuiţiei poetice. Dar foloseşte totodată din plin tehnica cea mai avansată, standardizarea şi industrializarea, simbol al luptei pentru supunerea naturii.

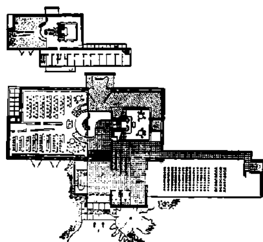
Aalto n-a fost niciodată un adept al abstracţionismului; funcţionalismul realist al soluţiilor sale s-a limitat la căutarea unor rezolvări cât mai potrivite fiecărei probleme în parte şi la folosirea tuturor tehnologiilor şi tehnicilor moderne. Gândirea sa plastică,

profund intuitivă, nu este supusă unei rigori raţionaliste, ci unei fantezii subiective, liberă, poetică şi romantică.

Personalitatea sa puternică începe să se manifeste atunci când ia poziţie împotriva rigidităţii, purismului geometric şi a tendinţelor formale abstracţioniste care începeau să dea naştere unor opere lipsite de căldură umană, sărace şi simplificatoare.

Opera lui Aalto este organică, dar nu în sensul lui Wright. Aalto nu pune nici natura, nici tehnica deasupra omului. Structural, el nu poate accepta geometrismul funcţionalist, pentru că rămâne în permanenţă credincios personalităţii complexe a omului, care e format în egală măsură din raţiune şi sentimente. Formele ondulate care se dezvoltă şi se amplifică odată cu evoluţia în timp a operei sale – amintind parcă de malurile sinuoase ale lacurilor înconjurate de păduri, care constituie constanta peisajului finic – reprezintă o punte între trecut şi viitor, între tradiţia artizanală şi tehnica modernă.

Aalto este un neîntrecut maestru al folosirii materialelor naturale celor mai diverse, pentru obţinerea unei atmosfere



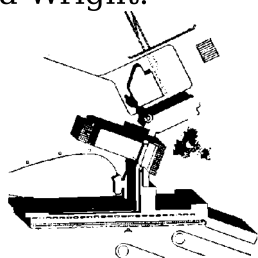
ALVAR şi AI NO AALTO. Biblioteca din Viipuri (1927 – 1933). Plan parter şi plan etaj. Vezi planşa X, 2.

specifice fiecărei clădiri în parte. Prin materiale el exprimă sentimente. Poate de aceea el şi-a consacrat numeroşi ani de studiu pentru îmbogăţirea posibilităţilor structurale şi plastice ale lemnului, material cald şi viu, însuşi simbolul Finlandei.

Mobilierul său de lemn, proiectat începând din 1927,

uneşte rafinamentul plastic al formelor curbe cu stricta raţionalitate a unei tehnologii revoluţionare. Chimizat, aburit, stratificat, fiert, curbat, presat, tocat, aglomerat cu diverşi lianţi, lemnul devine un material cu totul nou, maleabil ca lutul şi rezistent ca oţelul, transformându-se în mâna lui Aalto într-un material de sculptură pentru crearea de forme utile.

Aalto iubeşte bogăţia de forme, curbele pline de fantezie şi căldură, planurile bazate pe intuiţia poetică şi determinate de mediul natural. Spre deosebire de modul funcţionalist de divizare a spaţiului, spaţiul lui Aalto este, ca şi la Wright.



ALVAR AALTO. Sanatoriul de la Paimio (1930—1933). Plan de ansamblu. *A* — Sanatoriu. Vezi planşa X, 1.

continuu, organic, tridimensional, legând pereţi, tavane, scări într-o singură unitate plastico-structurală. Realizările lui Aalto marchează o aspiraţie continuă către o expresie originală, către refuzul de a repeta o formulă. Din această cauză s-ar părea că el pendulează mereu între curentele arhitecturale, între funcţionalism şi organic, între raţionalism şi romantism, între tehnologism şi artizanat. De fapt, el se opune oricărei dogme, oricăror curente intelectualiste, oricăror consideraţii teoretice abstracte, pentru a se apropia de fiecare problemă arhitecturală cu o lipsă totală de prejudecăţi.

Aalto nu este nici partizanul arhitecturii raţionaliste, nici adversarul ei. Adesea el foloseşte acelaşi alfabet arhitectural ca funcţionaliştii: pereţi netezi, fără ornamente, mari suprafeţe vitrate, ferestre orizontale, structură de beton armat. Dar dincolo de această

asemănare formală, el îşi urmează cu hotărâre drumul propriu.

Concepţia organică a lui Aalto se precizează odată cu *Biblioteca de la Viipuri* (1927 – 1933) unde spaţiile funcţionale se întrepătrund şi se secţionează pe orizontală şi verticală, sudându-se într-un ansamblu unitar. Aici apare pentru prima oară soluţia – specifică pentru Aalto – a ondulării tavanului (la sala de conferinţe) în primul rând în scopuri acustice, dar în acelaşi timp şi plastice; această soluţie va fi repetată, dezvoltată şi amplificată mai târziu în alte lucrări ca de pildă la *Pavilionul Finlandei la Expoziţia de la New York* (1939).

Se naşte astfel o nouă ordonare spaţială, mai dinamică şi mai caldă; curbele tavanului încep să se regăsească şi la pereţi, ca la pavilionul de expoziţie, creând un spaţiu continuu, ce învăluie şi conduce vizitatorul, într-o mişcare neîntreruptă, prin întreaga expoziţie.

Aalto realizează *Sanatoriid de la Paimio* în 1930 – 1933, la numai câţiva ani de la terminarea clădirii Bauhausului; arhitectura sanatoriului arată progresele spectaculoase obţinute de limbajul plastic arhitectural într-un răstimp atât de scurt.

Prin organizare spaţială şi volumetrică şi prin formele plastice sanatoriul se apropie de tendinţele arhitecturii lui Gropius şi Le Corbusier. Dar articularea liberă a volumelor, bine înscrise în teren şi subordonate clădirii sanatoriului propriu-zis, modul exemplar în care arhitectura satisface atât necesităţile materiale, cât mai ales pe cele psihice ale bolnavilor, largile terase pe care se pot lua băi de soare, dar de pe care se pot admira şi pădurile care înconjoară întreg ansamblu, dovedesc calităţile umane şi sensibilitatea lui Aalto. Izolat în mijlocul naturii, sanatoriul pare a se îndrepta către soare cu toate fibrele sale; formele sale arhitecturale se depărtează de

rigiditatea unghiului drept, se încălzesc prin curbe uşoare, se dinamizează prin jocul de volume.

Tehnica cea mai modernă e folosită pentru a asigura confortul bolnavilor, obligaţi uneori să stea imobilizaţi în pat timp îndelungat: încălzirea prin planşee, îndreptată în special spre picioare, aerisirea prin ferestre speciale, cu ecluză, pentru a feri bolnavul de curentul de aer direct, sursele de lumină artificială dispuse astfel încât să nu obosească etc. Grija pentru detaliu merge până la pedanterie.

Clădirea *Bauhaus*, *Sanatoriul de la Paimio* şi *proiectul* lui Le Corbusier *pentru Palatul Ligii Naţiunilor* de la Geneva marchează un moment important: în jurul anului 1930, arhitectura europeană începea să-şi contureze direcţii distincte de dezvoltare. Pe atunci, aceste direcţii erau faţetele, diferite ca înfăţişare, ale unui fenomen încă unic denumit arhitectură modernă. Deceniul următor avea să le despartă tot mai mult, până când – cum avea să spună Gropius – unitatea arhitecturală avea să se spargă în atâtea bucăţi încât reunirea lor raţională avea să devină imposibilă.

4. TENDINŢE ARHITECTURALE ÎN PERIOADA 1930 – 1950

Arhitectura modern* este ceva mai mult decât un mijloc decorativ aplicabil pe scară universală. Acele ţări care au acceptat arhitectura contemporană ca pe o monedă cu valoare deplină oriunde ar fi transplantată, au ajuns la faliment în arhitectură.

SIEGFRIED GIEDION

În anii ’30 şi ’40, arhitectura modernă s-a dezvoltat atât printr-o continuă acţiune reciprocă între diferite personalităţi şi curente, cât şi prin aportul original a numeroase şcoli naţionale.

Deşi nu aveau caracterul şi amploarea de azi, mijloacele de informaţie din aceşti ani erau suficiente

pentru a menţine un permanent contact internaţional; soluţiile noi din orice parte a lumii erau asimilate rapid, îmbogăţind necontenit limbajul structural, funcţional şi plastic al arhitecturii.

Tehnica constructivă şi materialele, devenite universale, impuneau o uniformizare a formelor, determinată de unificarea sistemelor structurale. Construcţiile aveau un aer comun, aspecte plastice asemănătoare, imprimate de materialele folosite, de structura, modul de rezolvare spaţială şi de tehnica identică.

Literele care formau alfabetul arhitectural modern începeau să formeze un alfabet comun. Dar cuvintele, sintaxa, limba în care vorbea arhitectura fiecărei ţări, erau diferite, determinate de fiecare dată de numeroase condiţii specifice şi tradiţii naţionale.

Procesul dezvoltării şcolilor naţionale de arhitectură modernă a fost complex, fiind o rezultantă a numeroşi factori economici, sociali, culturali, artistici specifici fiecărei ţări în parte.

Timp de două mii de ani, în Europa aproape că nu se creaseră tipuri noi de construcţii – cel mult primăria burgului sau catedrala. Ba chiar dispăruseră unele a căror existenţă ar fi fost necesară: terme şi apeducte, muzee publice sau gimnazii. De la secol la secol, vechile construcţii puteau fi adaptate foarte uşor noilor necesităţi, „mutând doar nasturii de la haină”, cum remarcă un critic englez.

Secolul al XIX-lea a schimbat radical situaţia. Noile instituţii ale statului mai puteau fi încă adăpostite în vechile palate, dar uzinele electrice, combinatele chimice, marile laminoare şi turnătorii, silozurile şi docurile, ansamblurile de locuinţe, teatrele moderne, pieţele acoperite, magazinele şi depozitele – într-un cuvânt toate construcţiile necesare noului mod de organizare a vieţii şi

muncii trebuiau să capete formă nouă, pentru că nu existaseră înainte. Cum încercarea de a le îmbrăca în haine vechi se dovedise caducă şi oneroasă pentru societate, aceasta îşi croia haine pe măsură; în toate sectoarele ea abandona vechile redingote pentru haine de gata, confecţionate în serie, mai ieftine şi mai practice.

Una după alta, ţările europene îşi dădeau seama de avantajele economice ale unei arhitecturi moderne, funcţionale, a unor construcţii uşor de executat şi de întreţinut, cerând cantităţi de materiale mult mai mici pentru a obţine o rezistenţă mult mai mare.

Dar nu numai atât. Odată depăşit impactul primelor necesităţi (acestea fuseseră în primul rând cele industriale şi utilitare), omul modern constata că îi era tot mai greu din punct de vedere estetic să mai suporte – după cum spunea Loos – hainele de catifea roşie sau cămăşile cu dantelă.

Dar Europa avea o tradiţie milenară, trăia în oraşe la al căror trecut ţinea, deşi nu mai reprezentau – după normele moderne – un ideal de confort. Evident, nihilismul de care dădeau uneori dovadă adepţii noii arhitecturi nu putea fi acceptat cu uşurinţă. Cum să nu protesteze parizienii

— Atât de mândri de oraşul care era de secole capitala culturală şi artistică a Europei – împotriva propunerii lui Le Corbusier de a rade trei sferturi din Paris pentru a construi în loc „blocuri carteziene” identice, geometrice şi la o scară atât de gigantică încât Arcul de triumf părea un pitic la picioarele lor?

Problema era dificilă şi cerea o tratare delicată, care să armonizeze sensibilităţile diverse cu spiritul modern; evoluţia arhitecturii urbane în deceniul 1930 – 1940 dovedea că în multe părţi noul nu izbutise să coexiste cu vechiul.

Arhitectura modernă era ameninţată de două

primejdii, afirmă, printre alţi critici, *J.M. Richards*.

Pe de o parte, raţionalismul geometric, rece şi obiectiv

— Rezultatul experienţelor cubiste şi abstracţioniste din anii ’20 – tindea către un purism geometrizant şi abstract sau către un nou academism, doctrinar şi absolutist. Un semn prevestitor fusese modul rigid în care evoluase activitatea C.I.A.M-urilor. Menite, la început, să fie o tribună a armonizării diferitelor curente, a dezbaterii libere a tendinţelor şi a soluţiilor diverse, capabilă să îmbogăţească limbajul arhitectural, Congresele începeau să statueze doctrine într-un stil categoric şi absolut – în felul *Cartei Atenei*

— Ameninţând să transforme o gândire vie, în permanentă adaptare la o societate dinamică, într-un nou academism.

Teoria lui Le Corbusier era dominată de „dogma unghiului drept”; dar a concepe arhitectura şi urbanismul numai la teu şi la echer însemna o evidentă sărăcire a limbajului arhitectural, de neimaginat în faţa diversităţii şi bogăţie de forme, organice şi neorganice, din natură; această diversitate care, după cum afirma chiar Le Corbusier, modelase chipul şi viaţa omului de-a lungul mileniilor, nu putea fi suprimată de azi pe mâine.

Pe de altă parte, arhitectura „organică” şi „naturală”, extrem de individualistă, a lui Wright risca să neglijeze imperativele sociale şi tehnice, ajungând la artizanat sau la un romantism desuet, atemporal. Aşa cum Ruskin nu putuse opri dezvoltarea industrială, nici Wright nu putea frâna procesul de urbanizare rapidă a Americii sau de tehnicizare a arhitecturii şi nu putea construi la infinit „case ale preriei” fără a rămâne un demodat, la marginea unei arhitecturi în plină evoluţie. Subiectivismul romantic al arhitecturii sale era depăşit de progresul rapid al civilizaţiei industriale americane, care înlătura cu

desăvârşire artizanatul şi metodele meşteşugăreşti de execuţie.

În anii ’30, Wright însuşi avea să opereze o schimbare spectaculoasă a metodelor sale de creaţie, o înnoire a limbajului său plastic ca o consecinţă a acestui progres.

Idealul ar fi fost, bineînţeles, o fuziune a celor două tendinţe. O arhitectură liberă şi naturală, dar care să nu înceteze a aparţine lumii acesteia. O arhitectură contemporană a lumii industriale, care totuşi să nu fie inumană şi rigidă.

Lăsând în urmă atât dogmatismul funcţionalist cât şi subiectivismul romantic, arhitectura modernă îşi căuta căi noi de creaţie. Marii arhitecţi, cărora li se adăugau alte contingente ale generaţiei tinere din diferite ţări, intuiau pericolul şi slăbiciunea poziţiilor rigide şi dogmatice; ei lărgeau necontenit aria investigaţiilor funcţionale, spaţiale şi plastice, găsind noi şi noi posibilităţi de expresie, depăşind simplismul formelor geometrice ale deceniului precedent.

Îmbogăţirea soluţiilor arhitecturale realizată în anii ’30 nu micşorează însă cu nimic valoarea formelor pure ale „arhitecturii albe” a anilor ’20, care rămâne mărturia emoţionantă a perioadei de copilărie a arhitecturii moderne. Copilăria rămâne întotdeauna pură, candidă şi spontană şi-şi păstrează farmecul inefabil al primelor elanuri.

Fără îndoială că dezvoltarea arhitecturii moderne a constituit un proces obiectiv, determinat în fiecare ţară de o evoluţie economică, socială, politică, culturală şi artistică specifică. Arhitectura modernă s-a dezvoltat prin şcoli naţionale ancorate în realităţi şi tradiţii diferite. Dar faptul că nişte creatori de talia celor germani au lucrat în Anglia şi apoi în America, a constituit un impuls puternic dat arhitecturii din aceste ţări în direcţia gândirii raţionaliste.

după cum elevii brazilieni şi japonezi ai lui Le Corbusier au imprimat arhitecturilor respective căi de creaţie originale, în spiritul inventivităţii plastice nesecate a maestrului francez.

O continuă interacţiune, un proces complex şi subtil în care acţionau forţe divergente şi convergente, opera modificări semnificative, care într-un răstimp de câţiva ani aveau să îmbogăţească considerabil gândirea şi limbajul arhitectural.

INFLUENTA ŞCOLII RAŢIONALISTE GERMANE

Şcoala germană, cu sistemul de învăţământ de la Bauhaus – bazat pe gândirea novatoare a lui Gropius şi a echipei sale de artişti şi arhitecţi – şi cu numeroase realizări, în special în domeniul marilor ansambluri de locuinţe, se situa în jurul anului 1930 în fruntea avangărzii arhitecturale europene; ea nu se lăsa antrenată nici pe linia olandeză – care încerca cu orice preţ să aplice teoriile picturale „neoplastice” sau „elementariste” ale lui Mondrian sau Van Doesburg – nici pe linia lirică a lui Le Corbusier.

Profesionişti serios pregătiţi şi deosebit de realişti, arhitecţi ca *Walter Gropius*, *Ernest May*, *Bruno Taut*, *Max Taut*, *Hugo Hâring*, *Hans Scharoun* sau *Ludwig Hilbersheimer* înţelegeau că Germania sărăcită şi aflată în haosul de după primul război mondial avea nevoie de o arhitectură capabilă să facă faţă unor probleme sociale şi economice dificile şi de amploare, nicidecum de proiecte pline de fantezie, dar nerealiste şi utopice.

Republica de la Weimar începuse după 1920 construirea unor mari cartiere de locuinţe pe baza noilor concepţii arhitecturale. Blocuri înalte aşezate distanţat unele de altele, culoggiisau balcoane pe toată lungimea faţadei, bine însorite, cu grădini comune, având şcoli şi magazine în imediata apropiere, luau locul vechilor cazărmi muncitoreşti, cu tristele lor curţi interioare, care

constituiau la începutul secolului ruşinea oraşelor germane.

Arhitecţii experimentau idei dintre cele mai diverse. Gropius construia în *Cartierul Berlin-Siemensstadt*, unul din cele mai izbutite ansambluri moderne construite în Germania;

blocuri de *4* etaje dispuse în mari spaţii verzi. După experimentele făcute la *Dammerstock* (*Karlsruhe*, 1928) – unde construise atât locuinţe individuale înşiruite cât şi blocuri cu *4* etaje şi loggii – Gropius ajunsese la concluzia că blocurile cu înălţime mare (12 etaje) reprezintă soluţia cea mai economică a locuinţei urbane. Proiectul său pentru o *Colonie experimentală la Spandau Haselhorst* (*Berlin*, 1929) a fost premiat pentru „nivelul ridicat de studiere ştiinţifică”. Aici era aplicată pentru prima dată soluţia „blocului lamelar”, aşezat perpendicular faţă de stradă.

În acelaşi timp cu activitatea constructivă desfăşurată la *Berlin* de Erich Mendelsohn, Hugo Hâring, Hans Scharoun şi fraţii Taut, Ernest May ridica cartiere noi la *Frankfntram-Main*.

Soluţiile arhitecţilor germani erau raţionale şi realiste, iar severitatea şi răceala lipsită de fantezie a unora dintre clădiri era compensată de ritm şi de calitatea şi precizia execuţiei. Principala lor calitate, în special a celor realizate de Gropius, era subordonarea totală faţă de imperativele sociale şi economice, ceea ce nu se putea afirma despre proiectele, uneori fanteziste sau subordonate plasticii, ale lui Van Doesburg sau Le Corbusier.

Generaţia aceasta de arhitecţi era dinamizată de o generaţie de tineri crescuţi în ideile noi ale Bauhausului. Într-adevăr, primele serii de absolvenţi veneau să întărească rândurile avangărzii insuflând, prin lipsa de prejudecăţi paseiste, un suflu nou mişcării arhitecturale.

Dar în 1933, odată cu venirea la putere a nazismului

şi cu desfiinţarea Bauhausului, „noua arhitectură” (nume sub care era cunoscută arhitectura modernă în Germania) primi o puternică lovitură. În anii următori, mişcarea arhitecturală modernă fu lichidată în Germania şi ea încetă să mai joace vreun rol în Europa.

Principalii arhitecţi raţionalişti sau de alte orientări – Gropius, Breuer, Hannes Meyer, Ernest May, Erich Mendelsohn, Ludwig Hilbersheimer – părăsiră Germania încă din 1933. Mies van der Rohe, lipsit de comenzi, se dedică elaborării de studii şi proiecte până în 1937, când emigră şi el. Hans Scharoun, care realizase în ansamblul Siemensstadt-Berlin blocuri de locuinţe de o concepţie îndrăzneaţă (în apartamentele sale camera de zi se dezvolta pe toată lăţimea blocului), nu mai putu să înfăptuiască nimic important până în 1945. Ca şi Mies van der Rohe, el continuă să întocmească studii şi proiecte, în care concepţiile sale expresioniste evoluară în direcţia unei arhitecturi organice originale, pe linia preconizată încă din 1920 de către Hugo Hâring.

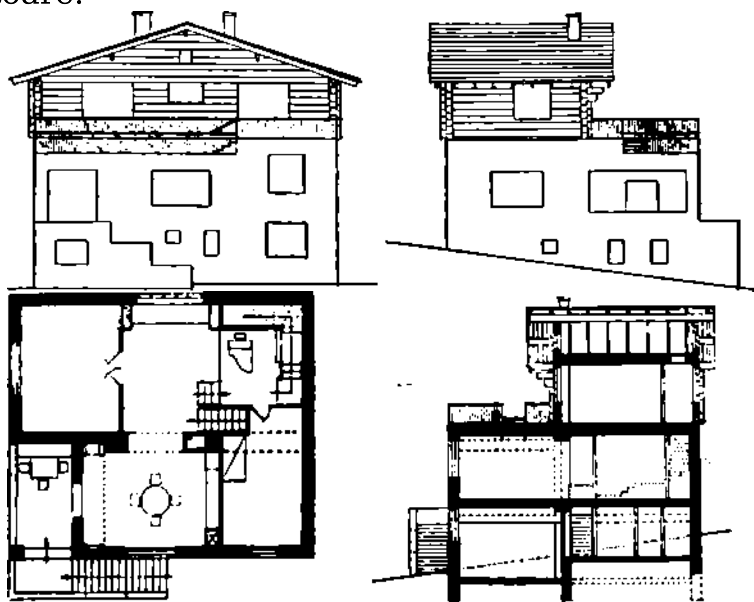
Refugiindu-se din Germania nazistă, Gropius îşi dezvolta ideile în Anglia şi mai apoi la universitatea Harvard din S.U.A.; Moholy-Nagy înfiinţa la Chicago *The New Bauhaus*; Mies van der Rohe prelua o catedră la Illinois Institute of Technology, iar Joseph Albers întemeia Black Mountain Collège în Carolina de Sud, predând cursuri şi la Universitatea Yale.

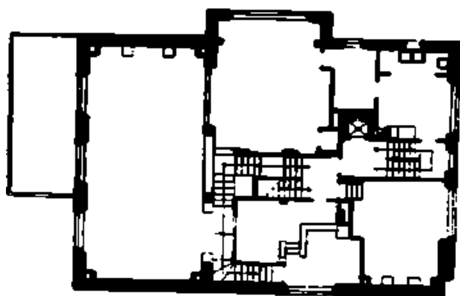
Foştii conducători ai Bauhausului au exercitat o puternică influenţă asupra dezvoltării arhitecturii contemporane americane, care odată cu venirea lor a făcut o adevărată cotitură.

Între 1920 – 1922 în Austria avea loc o amplă activitate de construcţii de locuinţe muncitoreşti. La Viena, sub conducerea lui Adolf Loos, se înfăptuia marele *Ansamblu experimental Henberg* pentru care Loos elaborase proiecte de locuinţe în terase. În 1923, el

dezvoltă acest tip de locuinţă în proiectul pentru un *Grup de 20 vile*. În acelaşi an Loos părăseşte Austria pentru a se stabili la Paris. Între 1923 şi 1933 el are o perioadă extrem de fertilă, realizând operele sale cele mai semnificative: *Casa Tristan Tzara la Paris* (1926), *Casa Moller la Viena* (1928), *Casa Müller la Fraga* (1930). Dezvoltând „planul spaţial”, creând un spaţiu interior de o bogăţie excepţională, Loos realizează locuinţe în care intimitatea încăperilor se uneşte cu rafinamentul deosebit al materialelor şi cu măiestria stăpânirii perspectivelor interioare. Casa Müller de la Praga reprezintă din acest punct de vedere o capodoperă, un model din care s-au inspirat numeroşi arhitecţi de valoare (*Neutra, Lurţat, Mendelsohn* printre alţii).

Loos încetează din viaţă în 1933, în plină activitate creatoare.





ARHITECTURA FRANCEZĂ ÎNTRE PERRET ŞI LE CORBUSIER

„Văzând o construcţie franceză de tip curent, te întrebi dacă într-adevăr revoluţia arhitecturală a avut loc”, remarcă J.M. Richards. Într-adevăr, în Franţa – leagănul gândirii raţionaliste – Academia şi Şcoala de Arte, precum şi un aparat administrativ extrem de conservator, au menţinut până târziu o arhitectură academică desuetă care dacă a consimţit să facă concesii de suprafaţă, n-a cedat niciodată în problemele esenţiale.

Aşa a fost posibil ca în anul 1937, în plină epocă de avânt a arhitecturii moderne, să se construiască la Paris *Muzeul de artă modernă* – conceput după clişee academice „renovate”, dar incapabil să funcţioneze –, *Palatul Chaillot* (pentru care Perret prezentase un proiect de o concepţie îndrăzneaţă, ce fusese respins) sau *Cercul militar*, edificiu realizat de asemenea cu tot arsenalul academic.

Deşi nu se bucura de niciun sprijin din partea oficialităţilor, arhitectura franceză evolua totuşi datorită activităţii unor arhitecţi de valoare, ca *Henri Sauvage* – autor al celebrei *Case în terase de pe Rue Varoin* (Paris, 1912), *Roux Spitz, Robert Mallet-Stevens* (1886 – 1945) – adepţi ai esteticii cubiste *André Lurţat* (1892 – 1970) – autor al *Şcolii din Villejuif* (1931), lucrare funcţionalistă remarcabilă, *Marcel Lods* (n. 1891) şi *Eugene Beaudouin* (n. 1899) – autori ai ansamblului de locuinţe *La Muette din Drancy* (1932), în care sunt folosite elemente prefabricate – etc.

În acelaşi timp mişcarea teoretică şi critică era sprijinită de publicaţii de avangardă ca „Asprit Nouveau”, „Les Cahiers de l’Effort moderne” (editate între 1925 – 1927 de *Leonce Rosenberg*), „L’Architecture vivante” (editată începând din 1923 de către *Albert Morance* şi *Jean Badovici*) sau „L’Architecture d’aujourd’hui”, una din cele mai combative reviste franceze de arhitectură, condusă mult timp de *André Bloc* (1896 – 1970), teoretician şi creator al unei originale sinteze sculptural-arhitecturale.

Paralel, Auguste Perret îşi urma netulburat drumul. La *Biserica din Raincy* (1923), el reînvia cu mijloace moderne, „spaţiul lumină” al marilor catedrale gotice; pereţii, formaţi din traforuri de beton armat şi sticlă colorată, păreau că se dizolvă în lumina care inunda interiorul punctat de pilele elegante ce susţineau subţirea boltă de beton. El dovedea aceeaşi extremă simplitate, aceeaşi voinţă inflexibilă de a face arhitectura să trăiască doar prin raţiunea şi logica structurală.

La începutul deceniului al patrulea. Auguste Perret devenise unul din arhitecţii de frunte ai Franţei; datorită principiilor sale ponderate, el fusese acceptat şi de cercurile oficiale, care i-au încredinţat câteva lucrări importante, ca de pildă *Mobilierul naţional* (1931) sau *Muzeul lucrărilor publice* (1937).

Continuând să caute expresii plastice specifice betonului armat, demonstrând o mare măiestrie în crearea de structuri îndrăzneţe, Perret rămânea totuşi credincios unor principii arhitecturale tradiţionaliste. Sistemul său structural ortogonal era de fapt clasicul sistem *stâlp-grindă* transpus în beton armat. El n-a încercat – şi nici n-a vrut – să asimileze experienţele celorlalţi creatori ai arhitecturii moderne, care timp de 20 de ani exploraseră pe alte căi posibilităţile plastice ale betonului armat. Deschizător de drum, el rămâne totuşi un tradiţionalist, cu

un limbaj neoacademic; operele sale nu mai respectă totdeauna logica structurii, ci silesc structura să susţină compoziţii rigide; simplitatea formelor nu poate ascunde o gândire tributară dogmelor clasiciste.

Suntem departe de afirmaţia sa după care „tradiţia nu înseamnă a imita servil operele anticilor, ci a face ceea ce ar fi făcut ei dacă ar fi fost în locul nostru”. Perret făcea „antic”, cu beton armat. Pionierul betonului armat se dovedea acum limitat, dogmatic, incapabil să evolueze. În formulele sale sentenţioase, alături de numeroase definiţii poetice îşi făcea loc ideea – combătută de Viollet-le-Duc – a existenţei unor linii şi forme eterne şi universale, care ar constitui condiţiile permanente ale arhitecturii.

Inflexibilitatea cu care şi-a menţinut poziţia l-a condamnat la imobilism şi l-a făcut adversarul oricărei alte arhitecturi moderne, şi mai ales a celei create de Le Corbusier. Nu şi-a schimbat principiile până la moarte; reconstrucţia *portului Le Havre* pe care o începea în 1947, era bazată pe aceleaşi idei riguroase pe care le avea la începutul secolului.

Şi totuşi, arhitectura sa nu este lipsită de grandoare şi nobleţe. Ritmurile clasice, subliniind structura ortogonală, precizia proporţiilor, bogăţia şi varietatea profilelor, la care se adaugă perfecţiunea execuţiei şi economicitatea soluţiilor constructive fac din operele lui Perret exemple de arhitectură monumentală care pun pe arhitecţi în faţa unor probleme tulburătoare.

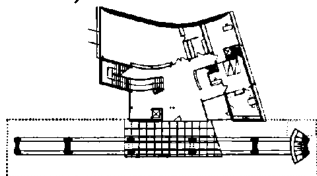
Clasicismul, prin ordinea, simetria, euritmia sa, a reprezentat mereu o alternativă seducătoare pentru arhitecţii secolului nostru; nu un clasicism academic, sclav al unor formule sterile, ci un clasicism viu, purtător al unor idealuri de frumuseţe calmă, echilibrată, care să regăsească spiritul de ordine şi proporţiile antice. În acest sens, opera lui Perret, dar m şi mai mare măsură, cea a lui Mies van der Rohe de după 1950 şi a numeroşi arhitecţi

anglo-saxoni, stă mărturie a încercărilor de a se menţine, ca elemente estetice fundamentale ale arhitecturii, constantele clasice.

Referirile lui Le Corbusier la Parthenon şi la arhitectura clasică, apelurile lui în favoarea ordinii şi simplităţii geometrice, traseele sale regulatoare sunt, cel puţin în parte, fundamentate pe o gândire clasică. De altfel, persistenţa în operele sale a sistemului stâlp-grindă dovedeşte acelaşi spirit clasic.

Arhitectura modernă înlăturase elementele exterioare ale compoziţiei clasice academice (ordinele, simetria rigidă a planurilor şi a faţadelor etc.), dar în numeroase opere se mai puteau distinge cu claritate principiile clasice în ordonarea structurii, ritmurile şi cadenţa plinurilor şi golurilor, folosirea coloanelor simplificate etc. Deosebirile dintre clasicism şi arhitectura modernă erau mai mici decât ar fi părut la prima vedere. Lupta continua pe alte planuri şi după 1950; o recrudescenţă stilistică anglo-saxonă – numită neopalladianism – avea să repună problema în actualitate.

Lupta pentru ideile arhitecturale cele mai radicale a fost condusă în Franţa de Le Corbusier, care cu temperamentul său vulcanic a concentrat în jurul său toate forţele anticonformiste şi antiacademice. El dovedea în practică o forţă inventivă fără seamăn. Extrema libertate a creaţiei sale arhitecturale deruta pe unii adepţi prea conformişti ai teoriilor sale, alarmaţi de neliniştea lui creatoare, de



LE CORBUSIER. Pavilionul Elveţiei la Cetatea universitari. Paris (1932). Plan. Vezi planşa VIII, 2.

adaptarea lui necontenită, dinamică, la ritmul rapid

de evoluţie a societăţii, de spiritul lui creator în permanentă efervescenţă, într-un continuu dialog cu epoca.

Dintre numeroasele sale proiecte, Le Corbusier a izbutit să realizeze până la război foarte puţine. Dar acestea au fost deosebit de semnificative şi au impulsionat întreaga mişcare arhitecturală franceză.

După „vilele albe” din anii ’20, a căror expresie desăvârşită fusese *Vila Savoye*, după câteva construcţii mai ample – *Azilul armatei salvării* (*Paris*, 1930), imobilul *Clarté* (*Geneva*, 1930) şi *Ministerul Industriei Uşoare* (*Moscova*, 1929 – 1933), în care predomină marile suprafeţe vitrate –, plastica sa suferă o primă transformare, odată cu realizarea *Pavilionului elveţian din Cetatea universitară de la Paris* (1932).

Această transformare mergea pe linia îmbogăţirii formelor prin modelarea complexă, sculpturală, a volumelor arhitecturale. Fără s-o recunoască deschis. Le Corbusier ţinea seamă de criticile şi obiecţiile aduse arhitecturii sale „carteziene”, considerată de unii ca abstractă şi inumană.

Prima îndepărtare de limbajul plastic al „vilelor albe” apărea tocmai în aceşti ani de răscruce pentru arhitectura modernă, când se construia în Finlanda Sanatoriul de la Paimio al lui Aalto.

Încâlcind parcă toate legile constructive obişnuite, *Pavilionul elveţian* se sprijinea pe un singur şir de piloţi puternici, afundaţi adânc în sol până la roca de rezistenţă. Modelarea curbă a planului piloţilor se regăsea în curba peretelui posterior al pavilionului, construit din piatră frumos apareiată, şi mai ales în zidul parterului, de asemenea curb, executat din piatră brută neregulată prinsă într-un strat gros de mortar.

Concepţia, de o libertate plastică surprinzătoare, era o abdicare a lui Le Corbusier de la principiile

funcţionaliste rigide, de la estetica unghiului drept şi a cubului alb, ilustrate doar cu un an înainte de *Vila Savoye*. Armonia puristă făcea loc unui joc, puternic contrastant, de materiale: piatra brută şi betonul netencuit erau alăturate faţadei de sticlă transparentă; geometria rigidă era încălzită de jocul de lumini şi umbre al peretelui curb; tehnica avansată, exprimată de piloţii puternici, era alăturată zidăriei primitive de piatră, ca un contrapunct plastic. Planul reflecta aceleaşi tendinţe de unire a ordinii geometrice cu organizarea liberă, plină de fantezie şi inventivitate.

La Le Corbusier, această schimbare de optică se va accentua în tot cursul anilor '30, se va materializa în plastica sculpturală a *Unităţii de la Marsilia* (1947 – 52), va izbucni ca o flacără în *Capela de la Ronchamp* (1950 – 1954) şi se va maturiza în arhitectura de la *Chandigarh* (*India*, 1950).

Nu putem separa această evoluţie de cea a mişcării plastice a anilor '30 şi '40. Cubismul şi purismul deveniseră istorie; Klee, Miro, Kandinsky explorau un nou univers, organic şi biologic, înlocuind abstracţia obiectivă a unui Mondrian cu senzualitatea subiectivă a formelor naturale, organice sau iraţionale. Brâncuşi exista alături de Moore, de Arp, de Gabo sau Giacometti, şi, departe de a se exclude, se completau. Ei recompuneau, în diverse moduri de expresie, o realitate mult prea complexă pentru a putea fi privită doar dintr-un singur punct de vedere.

Deşi cu un specific diferit de al artelor plastice, arhitectura urma un drum similar; maturizându-se, ea se diversifica.

Creaţia plastică a lui Le Corbusier a fost şi ea în permanentă evoluţie, liberă de orice constrângere doctrinară, ca „un dans în soare". Veşnică descoperire şi invenţie, ea a pornit de la volumele pure, ca de cristal, ale „vilelor albe" din anii '20 pentru a ajunge în anii '50 la

formele dramatice de la Chandigarh, pline de forţă expresivă, cu umbre misterioase şi accente violente, deschizând întregii arhitecturi contemporane noi orizonturi.

Am arătat în capitolul consacrat lui Le Corbusier principalele idei care au format teoria sa urbanistică.

El şi-a concretizat aceste idei în numeroase cărţi; a întocmit numeroase planuri de urbanism şi a participat la multe concursuri internaţionale instituite pentru amenajarea şi sistematizarea unor metropole importante: printre ele figurează planurile pentru urbanizarea oraşelor Anvers, Bogotá, Stockholm, Alger, fără a mai pomeni de sistematizarea Parisului (care de la *Planul Voisin* din 1930 a constituit pentru el o preocupare permanentă). Toate aceste planuri au rămas pe hârtie, juriile internaţionale ezitând să adopte viziunile sale, pe care le considerau prea radicale, utopice.

Timp de o jumătate de secol, cu migală şi perseverenţă, Le Corbusier a dezvoltat o teorie urbanistică unitară – codri ficată în Carta Atenei – amplificându-şi ideile enunţate încă din 1920, încercând să analizeze metodic problemele complexe ale oraşului contemporan şi repetând fără încetare adevărurile în care credea cu îndârjire.

Rezultatul a fost „cincizeci de ani de eşecuri, de catastrofe şi din când în când, de succese” după cum mărturisea cu amărăciune către sfârşitul vieţii.

Aceste idei se cristalizaseră în anii ’20; patruzeci de ani mai târziu, ele erau în esenţă aceleaşi, transformate în sistem rigid şi devenite dogme. În acest timp viaţa mergea înainte cu viteză ameţitoare, aducând la paroxism contradicţiile urbane. Multe din soluţiile preconizate cu 25 de ani în urmă deveniseră ineficiente în faţa enormei creşteri a oraşelor, a exploziei demografice, a colosalei concentrări urbane, a infernalei şi implacabilei motorizări.

Eroarea lui Le Corbusier a stat în faptul că a încercat să traducă în practică o schemă, un sistem teoretic ideal, fără a ţine seama decât rareori (ca în cazul Algerului, de pildă) de realităţile specifice, concrete, ale fiecărui oraş în parte, ştergând astfel, dintr-o singură trăsătură de condei, secole de dezvoltare istorică.

Pe de altă parte, drama vieţii sale a constituit-o imposibilitatea de a se realiza, faptul că prea târziu i s-a oferit posibilitatea să construiască, să-şi experimenteze ideile. Abia după ultimul război Le Corbusier a izbutit să execute câteva „unităţi de mărime conformă”, ideea cheie a sistemului său urbanistic. Poate că dacă ar fi fost executate în 1925, imobilele-vile ar fi putut evolua şi ţine pasul cu necesităţile sociale.

Neîncrederea generală în valabilitatea teoriilor urbanistice corbusiene nu se datorează deci numai conservatorismului şi inerţiei de gândire, ci şi caracterului lor abstract şi schematic; viziunea sa raţionalist-carteziană, geometrică, ordonată, pură ca o teoremă, părea multora la fel de ireală ca şi oraşele ideale sau falansterele imaginate de utopiştii secolelor anterioare.

Aceasta a făcut ca ideile sale să întâmpine nu numai opoziţia cercurilor academice, ci şi critica severă a unor serioşi şi renumiţi istorici de artă sau a unor profesionişti din diverse ramuri ale urbanismului şi arhitecturii.

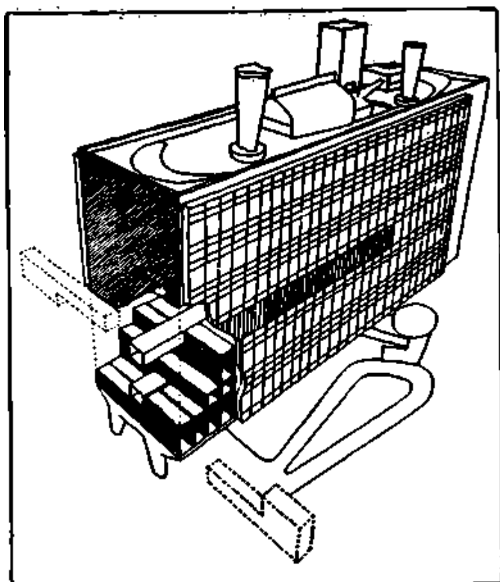
Dintre aceştia, deosebit de aspru se arată Pierre Francastel, care susţine că Le Corbusier transformă de fapt omul într-o unitate depersonalizată, înghesuindu-l într-o celulă-tip: „Le Corbusier propune ca formulă raţională a fericirii umane crearea celulei de locuit. El a rămas legat de mitul furnicarului uman, de stup, de «viaţa albinelor» a lui Maeterlinck”. Dar astfel, afirmă Francastel, se realizează un nou fel de cazarmă de locuit, echipată cu tot arsenalul tehnic modern, dar ruptă de natură, ducând la aceeaşi alienare şi depersonalizare, caracteristică

oraşului contemporan.

La rândul său, Lewis Mumford aduce serioase critici soluţiei „unităţii de locuit”, aşa cum a fost ea realizată la Marsilia şi apoi, cu unele modificări, la Nantes.

În anul 1947 Le Corbusier izbutea să construiască la Marsilia, după învingerea unei serioase opoziţii, prima „unitate de locuit de mărime conformă”. Arhitectul avea 60 ani; în această construcţie el angaja 25 de ani de căutări teoretice, verificarea practică a întregii sale gândiri arhitecturale.

a



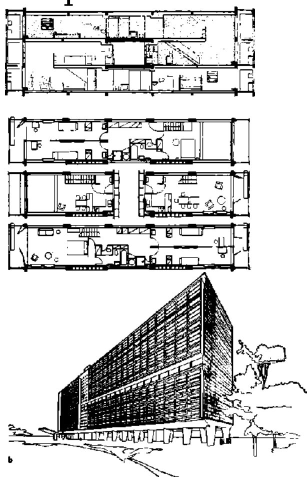
LE CORBUSIER. „Unitatea de locuit de mărime conformă” de la Marsilia (1952).

a – Perspectivă secţionată. *b* – Perspectivă, e – Secţiune transversală. *d* – Planurile celor trei niveluritip. Vezi planşa VIII, 5.

După părerea lui Mumford, Unitatea se dovedea vulnerabilă din multe puncte de vedere, demonstra erori de gândire care puneau sub semnul întrebării întreg sistemul „oraşului radios”.

Mumford afirmă că, transpusă în realitate, schema ideală a „imobilului cu vile”, a devenit un corset în care sunt înghesuite, ca sticlele într-un rastel, apartamente-tip atât de strâmte şi de lungi, încât 30 % din volumul lor pierde tocmai bucuriile esenţiale: soarele, aerul, verdeaţa. Interiorul, lipsit de intimitate (pentru că dormitorul nu e izolat de camera de zi), nu se poate bucura de peisajul înconjurător, vederea fiind împiedicată de parapetul de beton al loggiei, proiectat, din motive de plastică exterioară, prea înalt. De asemenea, el observă că sistemul structural, în loc să fie mai economic, a fost mult mai scump şi mai complicat decât al unei construcţii obişnuite; din această cauză, durata execuţiei a fost foarte mare (peste cinci ani).

O altă critică este legată de modul în care Le Corbusier înţelege încadrarea în natură a blocului de locuinţe şi, implicit, a oamenilor care-l locuiesc. Deşi în scrierile sale militează necontenit pentru restabilirea legăturii pierdute



dintre om şi natură, atitudinea sa faţă de mediul natural este contradictorie: în realitate el construieşte fără a ţine seama de acest mediu. După cum am mai arătat, pentru el natura constituie doar *un spectacol* şi nu o

realitate ecologică în care omul trebuie să se reîncadreze. La polul opus gândirii lui Wright – care-şi ancorează puternic casele în sol – Le Corbusier rupe contactul locuinţelor sale cu pământul, ridicându-le pe piloţi, făcându-le să plutească, sub motivul unei aşa-zise eliberări a solului, pentru a nu rupe continuitatea naturii.

Rezultatul obţinut este doar acela de a desfiinţa un întreg nivel al clădirii şi de a o scumpi, prin complicarea structurii. În realitate, spaţiul de sub clădire rămâne nefolosit; este un spaţiu mort, lipsit de însorire, copleşitor ca impresie plastică, din cauza piloţilor ciclopeeni şi a lipsei de finisaj.

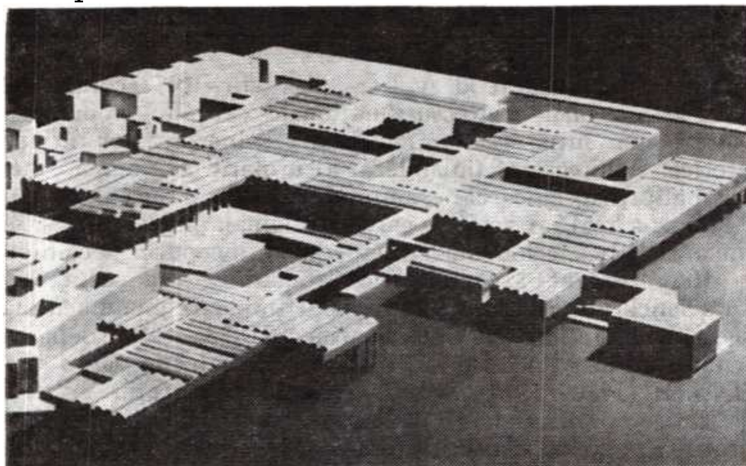
Din punctul de vedere al ştiinţei urbanistice, *Unitatea* reprezintă un experiment neconcludent: nu a fost construit decât un element izolat din ceea ce trebuia să constituie de fapt un membru al unui organism complex. Societatea franceză nu a avut încrederea şi forţa de a duce până la capăt experienţa.

Mult timp încă opera lui Le Corbusier va continua să fie controversată. Vor mai trece probabil încă mulţi ani până când ideile sale vor putea fi puse la locul exact ce li se cuvine.

Intransigenţa, inflexibilitatea, agresivitatea polemică în apărarea ideilor sale au contribuit fără îndoială la refuzul aproape total de care s-au izbit necontenit proiectele sale în Franţa. A primit toate jignirile posibile şi le-a întâmpinat cu o aparentă indiferenţă; în realitate, a fost extrem de vulnerabil la toate, închizându-se şi izolându-se într-o carapace de superioritate.

A fost o personalitate creatoare complexă; s-a vrut artist complet, în genul creatorilor Renaşterii – pictor, poet, urbanist, scriitor, arhitect, filosof. O dramatică contradicţie a împiedicat însă împlinirea unitară a creaţiei sale: pe de o parte, o voinţă absolută, obsesivă, de ordine, de claritate, de raţional, în spiritul tradiţiei carteziene

franceze; pe de alta, o



LE CORBUSIER. Spital la Veneţia. Macheta ultimului său proiect.

Izbucnire lirică nestăvilită, o inventivitate plastică debordantă, care transformă pietre inerte în simfonii, în opere singulare, unice. Prima, servind adesea doar ca justificare a celei de a doua; el însuşi o afirmă: „În faţa sentimentului, raţiunea cedează”.

Dar tocmai sentimentul plastic, învingător, este cel care face din capodoperele sale arhitecturale contribuţii inestimabile la îmbogăţirea limbajului arhitectural contemporan.

APORTUL ŞCOLII SCANDINAVE

FINLANDA. Arhitectura finlandeză a dobândit o mare notorietate pe plan internaţional, datorită personalităţii creatoare de prim plan a lui Alvar Aalto.

Datorită condiţiilor istorice şi a predominanţei arhitecturii de lemn – prin natura ei, perisabilă – Finlanda a fost lipsită de un trecut arhitectural de valoare; în afara unor biserici din granit sau a unor castele (în majoritatea lor, opera suedezilor), cele mai vechi edificii nu depăşesc începutul secolului al XIX-lea. Numai tradiţia artizanală în domeniul construcţiilor de lemn a rămas deosebit de

puternică.

Aceasta a uşurat dezvoltarea, la sfârşitul secolului al XIX-lea, a unei arhitecturi naţionale care nu trebuia să scuture mai întâi – ca cea europeană – inerţia unor tradiţii istorice. Arhitectura finlandeză a urmărit obţinerea unei originalităţi specifice, care să nu fie tributară unui curent sau altuia; s-a realizat astfel o sinteză originală a ideilor clasice, romantice şi a celor moderniste de la începutul secolului.

Reprezentant al tendinţelor romantice era arhitectul Lars Sonck, autorul unor biserici de o amploare monumentală deosebită, în timp ce Eliel Saarinen (1873 – 1950) depăşea reminiscenţele eclectice şi romantice, realizând *Gara din Helsinki* (1910 – 1914), operă originală şi matură.

După primul război mondial arhitectura finlandeză trec-e printr-o perioadă clasicistă, dominată de creaţia unor arhitecţi ca J.S. Siren (autorul *clădirii Parlamentului*) sau Erik Bryggman (1891 – 1955); treptat, arhitectura evoluează însă către simplificarea formelor şi eliminarea decoraţiei.

Expoziţia de la Turku (1929) consacrată aniversării a şapte secole de existenţă a oraşului, proiectată şi realizată de Bryggman, Aino şi Alvar Aalto, marchează începutul unei noi etape.

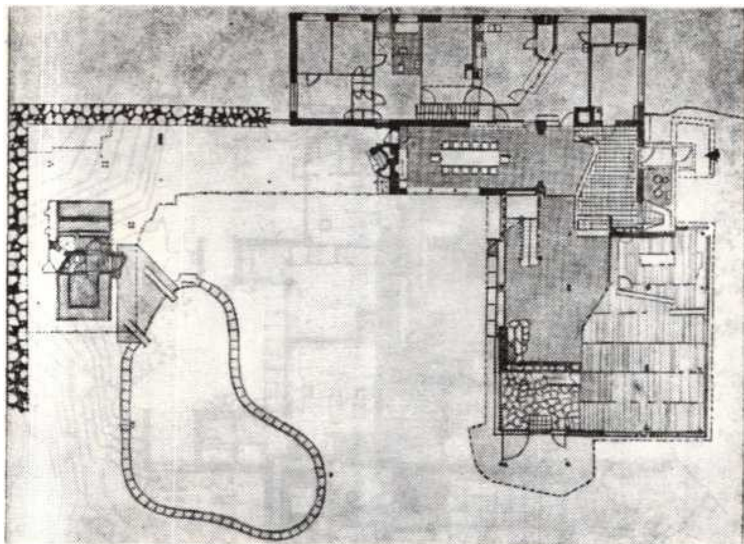
Împreună cu Erik Bryggman, Aalto este creatorul arhitecturii moderne finlandeze. Începând din 1930, când tendinţele clasiciste sunt înlăturate, arhitectura finlandeză îşi dezvoltă o expresie proprie, păstrându-şi ca principală caracteristică – ce o deosebeşte de funcţionalismul european – o flexibilitate şi un spirit poetic care-i permite o integrare perfectă în natură.

Aceasta devine o trăsătură dominantă în arhitectura anilor ’30, vizibilă în numeroase lucrări eliberate de severitatea funcţionalistă, ca de pildă în cele ale lui

Lindegren şi Jintd (*Stadionul din Helsinki,* 1934 – 1940), ale lui Bryggman (încărcate totuşi de reminiscenţe romantice) sau ale lui Blomsted, monumentale şi patetice.

Operele lui Aalto sunt extrem de diverse şi problemele pe care le-a avut de rezolvat, din domeniile cele mai diferite.

Printre cele mai importante se numără Biblioteca din Viipuri (*1928*), *Imobilul ziarului Turun Sanomat* (*1928 – 1930*), *Fabrica de celuloză de la Toppila* (*1930 – 1931*) *şi cea de la Sunila* (*1936 – 1939*), *Sanatoriul de la Paimio* (*1929 – 1930*), *Vila Mairea* (*1938*), *Dormitoarele de la Massa*



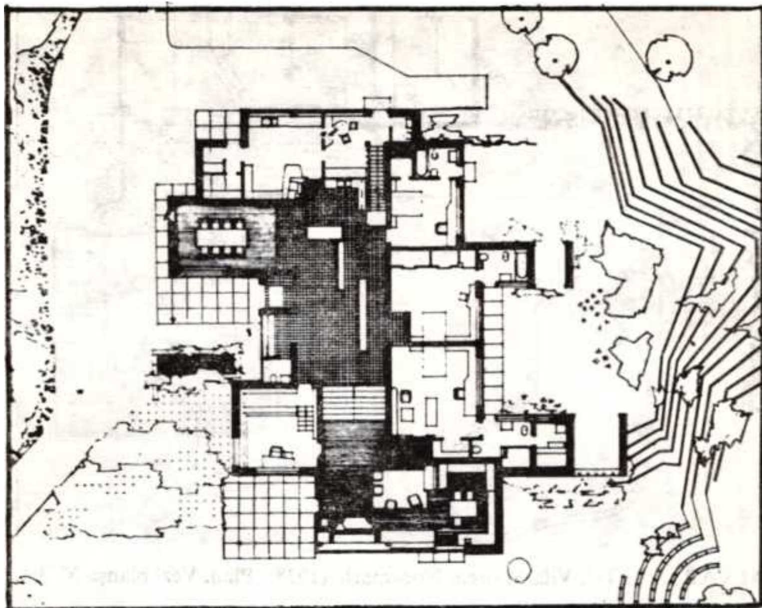
ALVAR AALTO. Vila Mairea. Noormark (1938). Plan. Vezi planşa X, 3, 4.

chusetts Institute of Technology (*1947 – 1949*), *Primăria din Săvnătsalo* (*1951 – 1952*), *Casa de cultură din Helsinki* (*1955 – 1958*), *Casa Carré de la Bazoches* (*1956 – 1958*), *locuinţa proprie din insula Muuratsalo* (*1953*), *biserica de* lângă *Imatra* (*1956 – 1958*).

Două lucrări din anii premergători celui de al doilea război mondial sunt definitorii pentru căutările plastice ale

acestui mare modelator al spaţiului: *Vila Mairea* (1938) şi *Pavilionul finlandez la Expoziţia de la New York* (1939).

Vila Mairea, construită pentru familia unui prieten lângă Noormark, în mijlocul unei păduri de pini situată pe o colină din apropierea mării, are pentru înţelegerea gândirii lui Aalto aceeaşi importanţă ca *Vila Savoye* pentru Le Corbusier sau *Casele preriei* pentru Wright. La Mairea, Aalto mânuieşte spaţiul ca un element esenţial şi aproape concret al arhitecturii. În acelaşi timp casă de vacanţă şi de lucru, vila cuprinde în afara pieselor obişnuite – salon, bibliotecă, sală de muzică, dormitoare – un atelier de pictură şi o galerie pentru colecţia de tablouri a proprietarului.

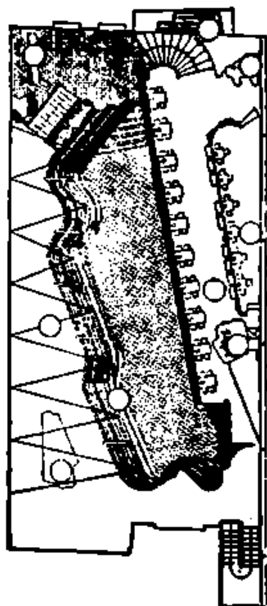


Un plan în formă de potcoavă dispune clădirea pe panta colinei, coborând în terase şi balcoane succesive spre o piscină de formă neregulată; ansamblul poate fi îmbrăţişat dintr-o privire din living-room, care este legat de camera de muzică, şi de galeria de tablouri. Etajul este rezervat dormitoarelor şi atelierului de pictură.

Aalto realizează o întrepătrundere a spaţiilor prin ziduri ondulate duse numai până la înălţimea ochiului, prin denivelări savante, care te lasă să zăreşti fragmente din alte încăperi sau să bănuieşti existenţa altora, păstrând totuşi fiecăreia intimitatea necesară. Spaţiul îşi păstrează continuitatea, făcându-te să descoperi mereu alte imagini plastice, ca într-o sculptură transparentă, creată cu mijloace extrem de complexe şi subtile.

„Este muzică de cameră arhitecturală – spune Giedion – care cere cea mai mare atenţie pentru a-i percepe subtilitatea în alegerea motivelor, pentru a realiza pe deplin modul în care este mânuit spaţiul şi felul extraordinar în care sunt folosite materialele”.

ALVAR A ALTO. Vila Carri. Bazoches (Franţa. 1956 – 1958). Plan.



ALVAR AALTO. Pavilionul Finlandei la Expoziţia de la New York (1939). Plan. Vezi planşa X, 6.

Într-adevăr, atmosfera poetică a ansamblului (care nu

cade însă în romanţios) este şi rezultatul jocurilor de materiale, folosite cu o rară măiestrie şi siguranţă pentru obţinerea unor contraste sau armonii din cele mai surprinzătoare: ardezia neagră, lemnul de tek, de brad, de mesteacăn sau de fag alb, ceramica de forme şi culori diferite, suprafeţele de beton, largile panouri de sticlă, împletiturile de nuiele, coloanele negre de abanos, granitul cioplit, cărămida văruită ascultă de o fascinantă şi complexă orchestraţie care modelează spaţiul într-o multitudine de expresii plastice rafinate.

Pavilionul finlandez la Expoziţia universală de la Nete York (1939) continuă şi dezvoltă cu o mare libertate motivul peretelui curb, început la Viipuri.

O cortină de lemn înclinată, de înălţimea a trei etaje, îmbrăţişează onduland întreaga structură a pavilionului; ea a reprezentat pentru epocă o realizare surprinzătoare atât din punct de vedere spaţial cât şi plastic.

Uşurând expunerea graficelor şi a fotografiilor, modelând spaţiul interior şi conducând vizitatorul într-o mişcare continuă prin întreaga expoziţie, creând o impresie de plutire prin suspendarea nivelurilor superioare, acest pavilion a devenit astăzi un exemplu clasic în arhitectura de expoziţii.

Comparând pavilionul de la Barcelona al lui Mies van der Rohe cu pavilionul lui Aalto, ne putem da seama de drumul imens, străbătut într-un deceniu, pentru eliberarea deplină a gândirii arhitecturale şi îmbogăţirea mijloacelor sale de expresie. Prin Aalto, Finlanda a adus o contribuţie esenţială la această eliberare.

SUEDIA. După Expoziţia de la Stockholm din 1930, arhitectura suedeză a cunoscut un deceniu de înflorire remarcabilă, pe linia modernă iniţiată de Asplund.

Romantismul lui *Ragnar Ostberg* (autorul interesantei Primării din Stockholm, terminată în 1923) sau neoclasicismul modernist al lui *Ivar Tenghom* sunt

înlocuite de funcţionalismul consecvent şi realist al lui *Erik Gunnar Asplund* (1885 – 1940) şi al lui *Oswald Almquist* (1884 – 1950).

În deceniul 1930 – 1940 Suedia se situează printre ţările cu arhitectura cea mai avansată din Europa. Arhitectura modernă, chemată să soluţioneze probleme de mare anvergură, era înconjurată de o politică municipală progresistă; consiliile municipale rivalizau între ele pentru a da oraşelor lor o înfăţişare modernă şi o sistematizare unitară.

Arhitecţii suedezi au izbutit să facă pasul spre modern fără a rupe brutal legăturile tradiţionale cu trecutul. Arhitectura lor a păstrat un farmec uneori prea nostalgic poate, dar a dat realizărilor ei calităţi umane remarcabile, legându-se în mod fericit cu peisajul şi asigurând o execuţie şi un finisaj de înaltă calitate; pe continentul european, pustiit de război, această calitate n-a fost decât rareori atinsă.

Sărăcia materialelor şi execuţia prea economică au constituit mult timp un handicap serios pentru aprecierea arhitecturii moderne europene. Unii arhitecţi, ca Le Corbusier sau Gropius, încercau să transforme aceste lipsuri în calităţi plastice, dar betonul aparent şi tencuielile de ciment nu puteau rivaliza cu materialele alese folosite de suedezi.

În afară de realizările lui Asplund – printre care capodopera sa, *Crematoriul din pădure* (Stockholm, 1935 – 40) – trebuie citate cele ale lui *Sven Markelius* (n. 1889) – autor al *Sălii de Concert din Hâlsinghorg* (1932), cu o arhitectură puternic influenţată de stilul lui Le Corbusier, şi al *Pavilionidui suedez la Expoziţia universală din New York* (*1939*) *– ale lui Nils Einar Erikseen – autorul Sălii de concerte din Göteborg* (*1935*) *– şi ale lui Sigurd Lewerentz* (*n. 1885*).

O perioadă de renaştere a romantismului (după

1940) reflectă o reacţie subiectivă împotriva unui funcţionalism care – în special în realizarea ansamblurilor de locuinţe – părea prea rigid. Schematismul dispunerii în paralel a clăi dirilor (rezultat al unei excesive preocupări pentru însorirea optimă) este înlocuit în această perioadă de o dispunere mai liberă, menită să creeze o intimitate mai mare, paialel cu o încadrare mai organică în natură.

TENDINŢE ARHITECTURALE ÎN ŢĂRILE ANGLO-SAXONE

Dacă în secolul al XIX-lea ţările de limbă engleză au adus o importantă contribuţie la arhitectura modernă – fie prin arhitectura domestică engleză, fie prin exemplul practic al şcolii din Chicago – primele decenii ale secolului al XX-lea au fost marcate prin absenţa lor de la elaborarea noilor principii arhitecturale. Izolarea lui Wright în mijlocul arhitecturii eclectice americane, precum şi lipsa altor personalităţi de talia lui Gropius sau Le Corbusier au dus la perpetuarea unei arhitecturi neoclasice anonime atât în Anglia cât şi Statele l'nite.

În Anglia, arhitectura oficială era deosebit de conservatoare; arhitecţii, lucrând în birouri de proiectare ale administraţiei de stat, erau supuşi gustului şi dispoziţiilor unei birocraţii tradiţionaliste.

În America, situaţia era deosebit de confuză datorită contrastului violent dintre o tehnică deosebit de avansată şi o estetică retrogradă, dictată de lipsa de cultură şi de gust a unei proaspete pături de parveniţi, precum şi de puternicul complex de inferioritate faţă de tradiţiile europene, despre care am mai vorbit. Situaţia s-a schimbat abia în jurul anului 1930.

ŞCOALA ENGLEZĂ. De la începutul secolului şi până către 1930, arhitectura engleză a fost supusă tradiţionalismului clasicist. După 1930, a început să se simtă frământarea unei generaţii tinere, receptivă la noile curente de pe continentul european. Un inginer, *Sir Owen*

Williams, deschide seria de construcţii industriale moderne, prin *Uzina chimică de la Beeston* (1931), realizată cu o structură de beton armat din „stâlpi-ciupercă” şi cu mari faţade vitrate.

În acelaşi timp, *Adams, Halden şi Pearson* construiau; în 1932, staţii de metrou ce contrastau puternic, prin moder =nismul lor, cu cartierele în stil Tudor în care erau amplasate.

În 1931 fu înfiinţată gruparea MARŞ (*Modern Archilecinral Research*), care-şi punea ca scop organizarea cercetării tehnice în domeniul construcţiei şi arhitecturii, precum şi promovarea tendinţelor moderne.

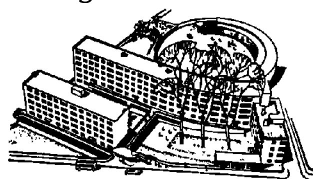
Poziţia tinerilor arhitecţi fu întărită de sosirea, în 1933, a arhitecţilor germani emigraţi: Gropius, Breuer, Mendelsohn; prestigiul şi pregătirea lor profesională contribuiră la dezvoltarea unei şcoli originale valoroase, cuprinzând arhitecţi ca Maxwell Fry, Amyas Connell, Basil Ward sau pe cei grupaţi în echipa „Tecton”.

Colaborarea dintre Gropius şi *Maxwell Fry* (n. 1899) s-a dovedit extrem de fructuoasă; *Colegiul împington* construit de ei în *Cambridgeshire* (1936) revoluţionă construcţia şcolară engleză, atât de tradiţionalistă. Planul pavilionar al colegiului, dispunerea sa pe un singur nivel, legătura directă a fiecărei clase cu spaţiul natural, execuţia modulată, uşor de standardizat, a devenit imediat un model pe baza căruia s-a constituit valoroasa arhitectură şcolară cu care se mândreşte astăzi Anglia.

La rândul său, Breuer s-a asociat cu *F.R.S. Yorke*, cu care a elaborat planurile unui *Centru civic* pentru Londra, (1936) în care apăreau pentru prima oară imobile având planul în formă de Y, anunţând viitoarele sale soluţii de la *Clădirea UNESCO din Paris* sau *Centrul de cercetări IBM*.

Erich Mendelsohn a introdus pe de altă parte arhitectura sa dinamică, cu plastica bogată în linii curbe, jocuri de volume şi mari suprafeţe vitrate. Arhitectura

modernă a *Pavilionului* de *La War* din Bexhill, construit în 1934 în colaborare cu *Serge Chermayeff*, cu marile terase în consolă ordonate într-o compoziţie dinamică, înscrisă în linia orizontală a sitului marin, a reprezentat o noutate pentru Anglia.



MAXWELL FRY. Ansamblul de locuinţe Kensal House, Landbroke Grove. Londra (1936). Perspectivă.

Continuând ideile novatoare ale locuinţelor lui Voysey şi Shaw, *Amyas Connell* (în casa *High and Over*, Amsterdam 1929) şi *Ba* să *Ward* (în casa de la *Graysuood*, în colaborare cu Connell, 1933) au aplicat soluţii libere, îndrăzneţe, locuinţelor particulare construite în perioada 1929 – 35, influentţând întreaga arhitectură domestică engleză.

Maxwell Fry este autorul unui ansamblu de locuinţe muncitoreşti (*Landbroke Grove, Londra*, 1936) care prin planul raţional, faţadele simple, puţin curbe, marile ferestre orizontale, modul nou de organizare a apartamentelor şi ingenioasa folosire a fundaţiilor unui gazometru dezafectat pentru o creşă de plan circular, constituie un exemplu remarcabil pentru epocă.

Grupul Tecton (format din *Berthold Lubetkin, Antliony Chitty, Lindsey Drake, Denys Lasemn* şi alţii) s-a făcut remarcat prin modul original, plin de fantezie, în care folosea betonul armat; printre realizările sale cele mai valoroase se numără ansamblul de locuinţe *Highpoint* (*Highgate, Londra*, 1935,), construcţiile pentru *Grădina zoologica din Dudley* (1938) sau *Centrul medical* din *Finsbury Borough* (1938), de o remarcabilă claritate a planului şi o plastică rafinată şi bine ritmată a faţadelor.

Mişcarea arhitecturală britanică din deceniul antebelic era însă numai o prefigurare a dezvoltării spectaculoase de



R. H. MATTEW şi I.L. MARTIN. Royal Festival Hall. Londra (1951).

după cel de-al doilea război mondial, când arhitectura engleză avea să găsească soluţiile urbanistice originale şi să determine expresii plastice exemplare pentru întreaga arhitectură contemporană.

STATELE UNITE. Arhitectura preconizată la începutul secolului de către Wright nu fusese acceptată de societatea americană, care preferase să-şi umple oraşele cu zgârie-nori goticizanţi, cu palate şi edificii publice în stil Renaştere.

În acest context, apare cu totul excepţională adaptarea la această societate eterogenă şi necultivată din punct de vedere estetic a unui elev şi prieten al lui Loos, venit în 1923 din rafinata Vienă să lucreze în Westul îndepărtat, la Los Angeles.

Richard Neutra (1892 – 1970) suferise influenţele

cele mai diverse: de la purismul lui Otto Wagner şi Loos la expresionismul lui Mendelsohn (cu care lucrează ca asociat în 1922) şi de la raţionalismul Şcolii din Chicago (între 1923 – 1926 proiectează la celebra firmă americană Holabird şi Roche) la romantismul lui Wright (cu care lucrează la



PETER şi ALISON SMITHSON. Şcoală secundară. Hunstanton (1954). Vedere. Vezi planşa XVI, 1.

Taliesin). Stilul său din anii '20 reflectă o sinteză a acestor influenţe diverse, dar se clarifică la sfârşitul deceniului, când ridică la Los Angeles o clădire îndrăzneaţă, *Lovell House* (1927 – 1929), care-l face repede cunoscut.

Lovell House, contemporană cu *Vila de la Garches* a lui Le Corbusier şi cu *Pavilionul* lui Mies van der Rohe *de la Barcelona*, aparţine stilului „vilelor albe", şi se evidenţiază prin îndrăzneală constructivă – o structură de oţel care susţine, cu cabluri, planşee şi balcoane în consolă –, prin pitorescul aşezării (amplasată în vârful unei coline abrupte, ea domină peisajul) şi prin libertatea şi claritatea formelor.

Mai târziu, Neutra dezvoltă tradiţia arhitecturii locale a Californiei din epoca pionierilor – aceea a caselor de lemn cu un singur nivel, în care, datorită climatului blând, o parte din faţade sunt amovibile, legând interiorul cu o natură bogată şi luxuriantă – şi devine un maestru în realizarea de raporturi expresive între locuinţă şi peisaj.

În anii ’30 şi ’40 el realizează numeroase vile de un gust rafinat, unind siguranţa proporţiilor cu perfecţiunea tehnică. Construite în special din structuri metalice, cu imense panouri de sticlă ce pot fi deschise pentru a lega intim interiorul cu spaţiile exterioare amenajate cu mare artă, aceste vile reflectă o concepţie spaţială apropiată de a lui Wright, dar realizată cu mijloacele plastice ale lui Loos.

La mijlocul deceniului, America realizează experienţa economică şi socială a punerii în valoare a Văii Tennessee, cu rezultate deosebite din punct de vedere al colaborării fructuoase dintre arhitectură şi inginerie. Structura logică, de o mare simplitate şi frumuseţe, a barajelor şi centralelor electrice, a constituit o mare reuşită şi a dat un puternic impuls dezvoltării arhitecturii moderne americane.

În 1930, *Raymond Hood* (1881 – 1934) şi *John Mead Howells* ridică la New York *Clădirea ziarului Daily News*, care prin arhitectura simplă, prin structura elegantă şi ritmul perfect al sutelor de ferestre uniforme, continuă, peste decenii, spiritul Şcolii din Chicago. Hood dezvoltă, în anul următor, această tendinţă de modernizare în marele ansamblu *Rochefeller Center din New York*, compus din 14 zgârie-nori grupaţi într-o unitate urbanistică ordonată în jurul unei pieţe.

George Howe (1886 – 1955) şi *William Lescaze* (n. 1896) ridică în acelaşi timp un zgârie-nor pentru *Sediul societăţii Philadelphia Savings Fund* (1932), cu o plastică mai pronunţată şi mai vie, în care verticalitatea uneia din

faţade contrastează cu balcoanele orizontale ale faţadei adiacente.

Evoluţia arhitecturii americane spre această expresie – care uneşte posibilităţile tehnice remarcabile ale Statelor Unite, cu gândirea estetică avansată europeană, este întărită prin stabilirea în America a celor mai de seamă arhitecţi germani – Walter Gropius, Marcel Breuer, Erich Mendelsohn, Joseph Albers, Moholy-Nagy, Mies van der Rohe – precum şi a lui Alvar Aalto.

Numirea acestor arhitecţi în fruntea secţiilor de arhitectură ale unor importante centre universitare denotă schimbarea operată în mentalitatea americană în acest deceniu extrem de bogat în realizări arhitecturale îndrăzneţe.

Astfel a fost posibil ca gândirea lui Gropius şi a lui Mies van der Rohe să se poată dezvolta în continuare, iar opera lor să fecundeze noua arhitectură americană, într-un moment în care evoluţia celei europene marca, datorită războiului, o stagnare sau chiar o reîntoarcere către curentele naţionaliste.

Gropius, numit în 1938 director al Secţiei de arhitectură a Universităţii Harvard, are prilejul să organizeze învăţământul pe baza principiilor Bauhausului, fecundate de experienţa dobândită în noile condiţii din Anglia şi S.U.A.

Trăgând învăţămintele necesare din unele din erorile Bauhausului, el pornea de la o înţelegere mai profundă a necesităţilor pentru care urmau să fie formate noile generaţii de arhitecţi. Gropius preconiza un sistem multilateral şi complex de educaţie artistică pornind din primii ani ai copilăriei, menit să învingă tendinţa către o specializare îngustă a individului şi să înlăture „mentalitatea negustorească a afacerilor ca scop în sine”, în care era educată în Occident tânăra generaţie. Metodele de învăţământ aplicate de Gropius la Harvard au avut o

deosebită importanţă în formarea unei generaţii de arhitecţi cu o viziune mai largă şi o mentalitate eliberată de tehnicismul îngust american.

La fel de importantă pentru dezvoltarea acestei generaţii a fost activitatea arhitecturală desfăşurată de Gropius însuşi. Consecvent modului său specific de lucru în echipă, Gropius s-a asociat cu fostul său elev, Marcel Breuer, cu care a realizat mai multe locuinţe, *Pavilionul Pennsilvaniei la Expoziţia mondială de la New York* (1939) şi *Ansamblul de locuinţe muncitoreşti de la New Kensington* (1941). În colaborare cu *Konrad Wachsmann*, el a conceput un nou sistem de prefabricare. În sfârşit, în 1945 a format împreună cu un grup de tineri arhitecţi The Architects Collaborative (T.A.C.), echipă care a elaborat un mare număr de proiecte deosebit de semnificative, dintre care trebuie menţionat *Harvard Graduale Center* (1949 – 1950) care ilustrează evoluţia gândirii arhitecturale a lui Gropius, trecerea de la concepţia spaţială şi plastică liberă, dar schematică, a clădirii Bauhaus, la o rigoare aproape clasică de organizare a ansamblului de la Harvard, format din şapte clădiri de dormitoare pentru 1 200 studenţi, şi un centru social.

Harvard era – după cum spune Giedion – „cea mai veche şi mai respectabilă instituţie a Americii”. De aceea, formele clare şi simple ale noului ansamblu, corespunzând perfect simplificării şi modernizării specifice modului de trai de după război, contrastau puternic cu vechile tendinţe ale ansamblurilor universitare americane, ce urmau, de regulă, arhitectura similară engleză.

Atât Gropius cât şi Mies van der Rohe au exercitat o mare influenţă asupra arhitecturii americane, dar aceea a lui Gropius a fost mai profundă, datorită talentului său pedagogic şi clarviziunii sale filosofice, care i-a permis „să privească problemele în perspectivă şi să le închege în cadrul unui vast sistem” (Giedion).

Mies van der Rohe venise în Statele Unite în 1938, la vârsta de 50 de ani, pentru a ocupa funcţia de director al Secţiei de arhitectură a lui Illinois Institute of Technology din Chicago. Începându-şi activitatea în America, el îşi reafirmă principiile în *Discursul inaugural* rostit în 1938 la deschiderea cursurilor de arhitectură de la Illinois; el se declară adversarul hotărât al inovaţiilor cu orice preţ, ca un scop în sine, şi preconizează folosirea tehnicii şi materialelor specifice societăţii americane moderne:

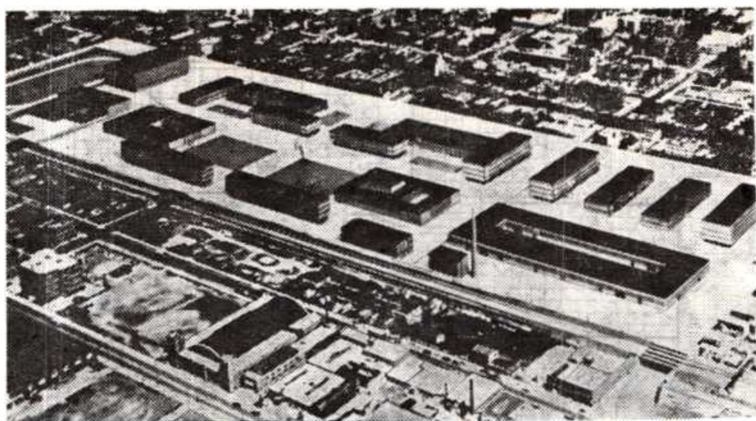
„Atâta timp cât dăinuie actuala structură economică şi ştiinţifică, oţelul va reprezenta esenţa oraşelor noastre. Clădirile noastre nu trebuie să semene între ele. La urma urmei, există aproximativ 10.000 de specii de scoici. Ele nu sunt identice, dar au acelaşi principiu.

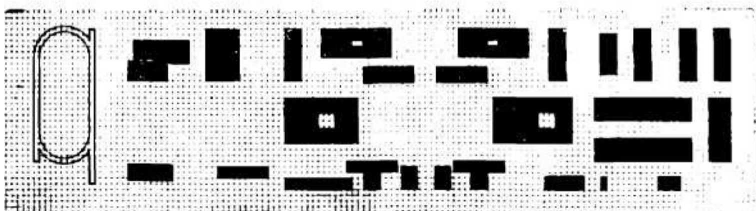
Dificultatea constă în faptul că cea mai mare parte a arhitecţilor încearcă să inventeze mereu câte ceva.

În fond, problema este aceea a dezvăluirii foarte lente a formei. Trebuie să rafinăm ceea ce cunoaştem. Şi când se va ivi o problemă nouă, atunci vom şti cum s-o rezolvăm” (subl. n.).

Prima realizare importantă a lui Mies în America este proiectul pentru dezvoltarea universităţii la care era profesor.

Pornind în anul 1940 la proiectarea unor noi clădiri pentru Illinois Institute, Mies elaborează o tramă geometrică perfect modulată (de 24 picioare), în care înscrie tot terenul rezervat construcţiilor, delimitând spaţiul acestora – ca la pavilionul de la Barcelona – prin panouri de beton sau de sticlă prinse într-o structură de stâlpi metalici. Astfel, Mies trece concepţia sa spaţială de la o clădire unică la scara întregului ansamblu, realizând, printr-o proporţionare rafinată a volumelor şi prin cadenţa riguroasă a structurilor, o impresie de ordine calmă, matematică, ce-l apropie de gândirea clasică.





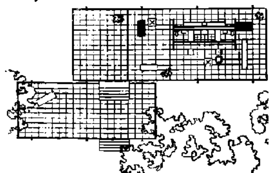
L. MIES VAN DER ROHE. Illinois Institute of Technology. Chicago (1939). *a* – Machetă, *b* – Plan de ansamblu. Vezi planşa VII, 9 şi 10.

Toate clădirile – *Biblioteca* (1944), *Alumni Memorial Hall* (1945), *Centrul de tehnologie chimică* (1946), *Capela* (1952) şi în sfârşit *Sala de desen* (*Crown Hall,* 1956) – erau realizate cu o structură de oţel şi cuprindeau un spaţiu interior unic, continuu. Astfel Mies continua şi dezvolta concepţia sa spaţială folosită la *Pavilionul de la Barcelona* sau la *Casa T ugendhat*.

În 1946 el realizează o locuinţă care sintetizează drumul parcurs pentru cizelarea până la perfecţie a acestei concepţii spaţiale: *Casa Farnsworth de la Fox River* (1946 – 1950).

Cinci ani de studii minuţioase i-au trebuit pentru proiectarea acestei locuinţe în aparenţă atât de simplă; dovadă concludentă că obţinerea simplităţii, a aparenţei de

natural, nu este lucru uşor.



Casa F amsuorth este strânsă – ca un sandviş – între două dale de beton armat susţinute deasupra solului de o structură metalică; ele formează – ca şi la pavilionul din Barcelona – pardoseala şi acoperişul. O membrană subţire şi transparentă de sticlă delimitează spaţiul de locuit fără a-l rupe de spaţiul exterior, de care se leagă şi mai mult datorită celor două dale de beton care se prelungesc în consolă mult în afara clădirii.

O a treia dală, aşezată la un nivel inferior, formează o terasă ce continuă de asemenea spaţiul interior şi-l leagă intim de natura înconjurătoare. Perfecţiunea proporţiilor şi a detaliilor completează rigoarea planului, transformând construcţia într-o bijuterie arhitecturală.

Redusă la cea mai simplă expresie – un acoperiş şi patru pereţi aproape invizibili – *Casa Farnsworth* este imaginea rafinată şi desăvârşită a principiului de bază al lui Mies: „mai puţin înseamnă mai mult”.

Arhitectura de oţel şi sticlă a lui Mies a cucerit o bună parte din arhitecţii americani, mai ales după ridicarea blocurilor înalte de locuinţe de pe *malul lacului Michigan – Lake Shore Drive* (1950 – 1951) – şi după construirea edificiului *Seagram* din *New York* (1958).

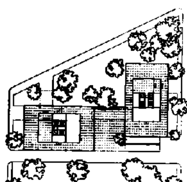
Se pare că niciunul din arhitecţii europeni ce au lucrat în Statele Unite nu au înţeles atât de bine ca Mies specificul şi necesităţile acestei ţări în care decalajul dintre tehnologie şi cultură este atât de mare. Americii îi trebuia un sistem

←

L. MIES VAN DER ROHE. Casa Farnsworth. Fox River. Plano. (1946—1950). Plan. Vezi planşa VII, 7 şi 8.

→

L. MIES VAN DER ROHE. Imobilele de locuinţe Lake Shore Drive. Chicago (1951). Plan. Vezi planşa VII, 4.



raţional şi simplu pentru a stăpâni estetic o uriaşă mecanizare a construcţiilor; Mies a elaborat acest sistem, care deşi i-a cerut ani îndelungaţi de muncă şi multă risipă de rafinament şi gândire creatoare, a fost pus la îndemâna constructorilor ca un instrument simplu şi uşor de mânuit. Mies a creat astfel metodele pentru ca executarea pe bandă rulantă a construcţiilor – ca hainele de serie – să poată fi subordonată unei estetici arhitecturale. Cu alte cuvinte, a asigurat acestor costume de serie o croială impecabilă. Este mult, dacă ţinem seamă de haosul provocat în oraşele americane de o construcţie atât de amplă şi de anarhică, încât stăpânirea ei din punct de vedere urbanistic şi arhitectural era practic imposibilă.

Mies a urmărit să dea o expresie arhitecturală cu proporţii armonioase şi o realizare tehnică perfectă pentru două programe extrem de răspândite în oraşele americane: zgârie-norul de afaceri şi imobilul cu locuinţe de masă; printre cele mai izbutite clădiri de acest gen fusese *Seagram Building* (proiectat în colaborare cu *Philip Johnson*) şi *Locuinţele Lake Shore Drive*.

În ceea ce priveşte expresia plastică, „forma dezvăluită lent”, drumul lui Mies a mers continuu către o purificare aproape ascetică şi către o contopire – dacă nu o dizolvare – a arhitecturii în structură. Dorinţa aceasta de simplitate absolută, de purificare totală a formelor arhitecturale, urmărită o viaţă întreagă, dovedeşte că Mies a rămas credincios idealului abstracţionist din tinereţe, idealul lui Mondrian în căutarea absolutului, a esenţei, prin obiectivare şi depersonalizare. Mies van der Rohe este Mondrianul arhitecturii moderne, cel care a dus ideea unei

arhitecturi obiective, impersonale, suprem generalizatoare, până la ultima ei consecinţă.

Această „ultimă consecinţă” este o arhitectură redusă la expresia sintetică cea mai epurată şi totodată – afirmă Mies – cea mai încărcată de semnificaţie; pentru el, zona de acţiune a arhitecturii se înscrie în domeniul expresiei: „Arhitectura nu are nicio legătură cu crearea de forme; nu este un loc de joacă pentru copii, mici sau mari”, spunea el în 1950, aruncând o piatră în grădina lui Le Corbusier.

Fiind deci un mijloc de expresie, ea trebuie să fie cât mai generalizatoare şi mai epurată de elementele nesemnificative, ca tablourile lui Mondrian. Atât de epurată, încât ea ajunge chiar la hotarul dintre arhitectură şi non-arhitectură.

Pentru că Mies van der Rohe nu se mulţumeşte să îmbrace cu această arhitectură doar o singură funcţiune, ca de pildă locuinţa, ci toate programele de arhitectură, de la universităţi la imobile de birouri, de la teatre la muzee sau uzine. De la „spaţiul continuu” el ajunge la „spaţiul universal” şi de aici, la „arhitectura universală” nediferenţiată, putând cuprinde şi adăposti orice activitate umană. El abandonează de fapt principiile funcţionaliste ale lui Gropius – care diferenţia volumele arhitecturale după funcţiuni – şi dezvoltă teoria unei arhitecturi adaptabile oricărei funcţiuni. Edificiile sale sunt formate dintr-o structură metalică simplă; pereţi de sticlă închid o încăpere unică în care poate fi apoi delimitat – prin panouri mobile – un spaţiu funcţional oarecare.

Paralelipipedului de sticlă cu „spaţiu universal” i se adaugă soluţia zgârie-norului de oţel şi sticlă, de asemenea adaptabil oricărei funcţiuni, de la birouri la locuinţe. Această repetare obsesivă a aceleiaşi soluţii devine – cu toată perfecţiunea formală şi finisajul desăvârşit – obositoare; repetate la nesfârşit, în orice loc şi în orice

condiţii, aceste soluţii devin şabloane iar oraşele îşi pierd caracterele individuale şi spiritualitatea.

Este adevărat că pentru Mies, repetarea unei soluţii este o metodă de a o perfecţiona mereu, până la desăvârşire. „Oricine îmi poate folosi soluţiile fără a deveni un imitator – declara el – deoarece opera mea este în întregime obiectivă”.

Dar în felul acesta dispare orice urmă de fantezie umană, dispare diversitatea specifică unei structuri sociale formată din indivizi cu caractere individuale distincte, cu aspiraţii şi necesităţi diferite, într-un cuvânt, dispare viaţa. „Arhitectura universală” imprimând uniformitate mediului construit, uniformizează şi depersonalizează omul, îl transformă într-o pură abstracţiune numerică trăind într-un oraş alge = bric.

Concepţia arhitecturală a lui Mies a făcut şcoală în America: arhitecţii *Skidmore, Owings* şi *Merril, Harrison* şi *Abramovitz, Minoru Yamasaki* şi alţii au repetat „grila geometrică” a lui Mies în cele mai diverse construcţii.

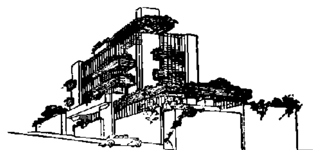
Critica arhitecturală americană nu l-a menajat pe Mies van der Rohe, cu tot ascendentul şi influenţa sa asupra unei întregi generaţii de arhitecţi americani. Astfel, *Sibyl Moholy-Nagy* afirmă că moştenirea lăsată de Mies van der Rohe – peretele-cortină de sticlă înconjurând imense cutii vitrate de o „transparenţă fără milă” – răspândită de agenţia sa dintr-un capăt la altul al Statelor Unite, este una din cauzele care au determinat aspectul dezastruos al oraşelor americane.

După o evoluţie de aproape 40 de ani, după ce a rafinat continuu, până la perfecţiune, o soluţie arhitecturală bazată pe o tehnică desăvârşită, rezultatul obţinut de Mies van der Rohe pare a se reduce la atât: o grilă geometrică care poate fi folosită de oricine pentru a obţine orice.

Între 1924 şi 1934, Wright avusese o perioadă când

nu construise nimic, dispărând aproape cu totul din viaţa profesională: scepticii îi considerau cariera sfârşită şi operele intrate în istorie. Dar la sfârşitul acestei perioade teoria sa arhitecturală era precizată şi dezvoltată.

O serie de articole publicate în „The Architectural Record" (*In the Cause of Architecture, 1927 – 28*), lucrările *Modern Architecture* (1931), *An Autobiography* (1932), *Ta*



F. L. WRIGHT. Imobil de locuinţe la Los Angeles (1929). Perspectivă.

liesin (1933 – 1934) fac cunoscute ideile sale, iar două realizări de o deosebită îndrăzneală – „Casa deasupra cascadei" şi birourile administrative ale companiei Johnson, construite începând din 1936 – dovedesc că maestrul era departe de a-şi fi epuizat puterea de creaţie.

Wright demonstra prin diversitatea uluitoare a creaţiilor sale că în accepţiunea sa fiecare problemă arhitecturală cere o soluţie particulară şi determină o plastică diferită, care apare ca un „stil" diferit.

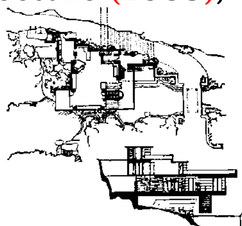
Într-adevăr, opere ca Biserica Unitariană din Oak Park (1906), Robie House din Chicago (1909), Hotelul Imperial din Tokio (1922), Miliard House din Pasadena (1923), Kaufmann House (celebra Casă deasupra cascadei de la Bear Run, Pennsylvania (1926), Imobilele administrative ale societăţii Johnson din Racine (1936 – 1939), Taliesin-West (Scottsville, Arizona, 1938), Price Toiver din Bartlesville (1955), Muzeul Guggenheim din \ew York (1956 – 1959) sau Marin County din San Francisco (1957) sunt atât de diverse ca stil încât par făcute de autori diferiţi.

O analiză mai atentă dezvăluie însă identitatea de gândire, amprenta caracteristică a geniului lui Wright.

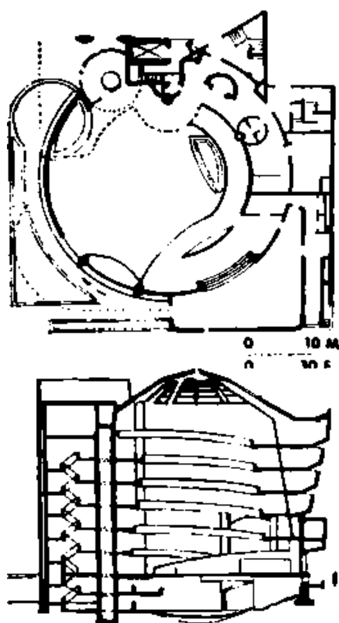
Atât teoretic cât şi practic, Wright îi relua lupta contra arhitecturii funcţionaliste – „arhitectură de cutii montate pe picioroange”, cum o numea el sarcastic – cart începuse să se dezvolte în Statele Unite odats cu realizarea, în 1932, a zgârie-norilor lui Hood, Lescaze şi Howe. Părăsindu-şi poziţia anterioară, el foloseşte toate cuceririle tehnice şi posibilităţile constructive ale betonului armat pentru realizarea ideilor sale arhitecturale opuse funcţionalismului şi raţionalismului european.

Cu o rară îndrăzneală sunt asamblate terasele în consolă ale *Casei deasupra cascadei*, care par a pluti libere în spaţiu. Sistemul constructiv al clădirii *Laboratoarelor Johnson Wax din Racine* – ca un arbore cu tulpina de beton armat împlântată la 17 m adâncime – este o realizare structurală din cele mai moderne, de o logică constructivă surprinzătoare. Faţada de sticlă a laboratoarelor demonstrează folosirea desăvârşită a noului material, soluţionând luminarea totală a laboratoarelor.

În 1938 îşi construieşte reşedinţa de iarnă de la *Paradise Valley, Arizona*, aşa-numita *Taliesin-West*. La Taliesin el fondează un fel de refugiu-şcoală, unde un mare număr de elevi şi colaboratori sunt chemaţi să lucreze într-un fel de comunitate artistică. Aici au fost scrise noi lucrări în care îşi expune teoriile: *An Organic Architecture* (1939), *Genius and the Mobocracy* (1949), *The Future of A rehitecture* (1953), *The Natural Hoţise* (1954).



F. L. WRIGHT. „Casa peste cascadă”. Bear Run (1936). Secţiune şi plan.



F. L. WRIGHT. Muzeul Guggenheim. New York (1957 – 1959). Secţiune şi plan. Vezi planşa IX, 5.

După spusele unui critic, Wright la Taliesin era un patriarh-profet luptând pentru o eră nouă, dar puţin demodat în teoriile sale „naturiste” şi depăşit de istorie.

Ultimii 20 de ani au fost însă cei mai productivi din întreaga sa carieră. Deşi îşi aliază întreg arsenalul tehnologic american, el rămâne acelaşi individualist obstinat, realizând fiecare nouă construcţie într-o soluţie nouă şi adesea insolită.

Între 1940 – 1950 el realizează *Florida Southern Coliere* (*Lakeland*), un mare ansamblu de învăţământ, care face excepţie de la teoria organică; pentru prima oară clădirile nu se integrează în natură, ci dimpotrivă, contrastează puternic cu situl. La *Capela* complexului foloseşte din nou sistemul de zidărie prefabricată (*textile blocks*) inaugurat la Passadena, iar *Biblioteca* o proiectează cu sala de lectură de formă circulară.

Price Toicer (*Bartlesville,* 1955) este reluarea unui

proiect mai vechi, care aduce o nouă rezolvare plastică pentru zgârie-norul de birouri. *Muzeul Guggenheim* din New York (1956 – 59), cu uriaşa sa spirală, ca o cochilie de melc răsturnată, scandalizează – prin neconformismul şi prin indiferenţa pe care o manifestă pentru modul de funcţionare – publicul artistic american.

Este ciudată această acceptare de către societatea americană a unei arhitecturi atât de sofisticate şi de îndepărtate de spiritul ei tehnicist şi pragmatic. Şi totuşi, Wright a devenit, în ultimii săi ani, un fel de erou naţional. La moartea sa, 37 de lucrări se aflau în şantier, iar nenumărate proiecte şi studii erau în curs de definitivare.

Faptul îşi are probabil explicaţia în permanenta căutare a unei tradiţii proprii, specifică societăţii americane, dar mai ales în tendinţa, tot mai accentuată, de a depăşi arhitectura funcţionalistă pentru una cu forme mai bogate.

Nostalgia stilurilor istorice – din care multe reapar camuflate azi în haine moderne – nu l-a părăsit pe americanul obişnuit. Dar în afara acestei tendinţe subiective, acceptarea lui Wright se datorează şi faptului că el a prezentat arhitecturii moderne o alternativă la geometria abstractă a volumelor „ca nişte cutii pe picioroange”, transplantată de funcţionaliştii europeni.

Considerând arhitectura funcţionalistă a lui Mies van der Rohe ca pe un rău necesar în clădirile de birouri sau industriale, americanul de rând – care nu amestecă niciodată afacerile cu viaţa particulară – preferă pentru clipele de destindere şi pentru viaţa familială o arhitectură umanizată şi legată de natură, chiar dacă e mai fantezistă şi uneori şocantă.

Între 1935 – 1950, arhitectura americană întorsese o pagină decisivă a evoluţiei sale, la care criza din 1929, care dovedise şubrezenia unei societăţi bazate exclusiv pe speculaţia financiară, îşi avusese partea ei de contribuţie,

deloc neglijabilă. În această evoluţie, aportul arhitecţilor europeni a fost decisiv. Şi totuşi…

„Treizeci de ani după începerea revoltei antieclectice – spune tot Sibvi Moholv-X agy – conducătorii imigraţi pot fi mândri de sistemul lor de învăţământ total, eficace şi cu spiritul deschis. Dar propria lor contribuţie arhitecturală pare astăzi deosebit de stagnantă, ca un vechi patefon care nu mai poate emite decât acelaşi sunet. Tradiţia funcţionalistă în Statele Unite este astăzi asociată şi cei care se ascund în spatele ei au abandonat criteriul fundamental al arhitecturii civice: acela de a pune arhitectura în slujba cetăţii”.

Este însă, poate, prea devreme pentru a trage concluzii asupra unei arhitecturi care evoluează într-un ritm dinamic şi care prezintă astăzi un tablou de o diversitate derutantă.

AMERICA LATINĂ

În peisajul arhitectural mondial. America Latină a adus o notă de originalitate deosebită care a surprins pe arhitecţii europeni prin forţa ei de invenţie, prin expresivitatea şi bogăţia formelor plastice. Grefată pe tulpina unei bogate arhitecturi tradiţionale, îmbinând barocul cu elementele arhitecturale ale vechilor civilizaţii indiene, arhitectura modernă a Americii Latine a dat naştere unor şcoli naţionale care au avut o puternică rezonanţă internaţională. Dintre aceste şcoli, trebuie evidenţiate, ca fiind cele mai reprezentative şi originale, cea mexicană, braziliană şi venezueleană.

MEXIC. Mexicul a fost prima ţară latino-americană în care teoriile funcţionaliste, în special cele ale lui Le Corbusier, au căpătat o largă audienţă. Noile metode de construcţie preconizate de arhitectura modernă – mult mai economice decât cele tradiţionale – erau foarte potrivite pentru realizarea vastului program de construcţii sociale iniţiat de guvernul mexican.

Astfel, noua arhitectură mexicană a înfăptuit progrese însemnate în două decenii de realizări, ajungând la o originală sinteză între funcţionalismul geometric european şi tendinţele decorative puternic înrădăcinate în trecutul artistic al ţării.

Marele complex al *Cetăţii universitare din México* (început în 1952), proiectat de arhitecţii *Mario Pani* şi *Enrique de Moral*, putând cuprinde 40.000 de studenţi, este cel mai semnificativ exemplu al acestei arhitecturi, caracterizată prin varietatea volumetrică a clădirilor, prin spaţiile largi şi generoase ce le înconjoară, prin decoraţia ce acoperă aproape toate suprafeţele libere ale construcţiilor. Frescele, mozaicurile şi reliefurile amintind de arta sculpturală precolombiană, realizate de *Juan O'Gorman* şi *Diego Rivera* în complexul universitar din México.se numără printre cele mai ample opere de artă monumentală realizate în lumea contemporană.

Acestei arhitecturi – care a evoluat continuu pe linia accentuării tendinţelor decorative, până la exagerare – i s-a opus raţionalismul marilor cartiere de locuinţe sociale, bine amenajate din punct de vedere urbanistic, organic articulate şi înscrise în natură, cu o plastică bogată dar fără excese decorative, realizate de arhitecţi ca *Pedro Vásquez*, *Rafael Mijares*, *Felix Sánchez*, *Alejandro Prieto*, *Vilagran Garda*.

Un accent deosebit printre aceste tendinţe îl dau îndrăzneţele realizări structurale ale lui Felix Candella (n. 1910). Arhitect spaniol entuziasmat de bolţile din pânze subţiri de beton armat 1 construite de inginerul Eduardo Torroja (1899 – 1961), Candella îşi începe în 1939 în Mexic o carieră strălucită în domeniul structurilor spaţiale

realizate din aşa-numiţii „paraboloizi hiperbolici”[17][18]. Bazat pe o perfectă cunoaştere a metodelor de calcul a acestor structuri, Candella se lasă condus de intuiţia sa plastică pentru a crea forme spaţiale inedite, de o bogăţie şi expresivitate deosebite, acoperind cu structuri uşoare construcţii din cele mai diverse, de la hale şi uzine până la biserici. Exemple dintre cele mai semnificative sunt *Biserica* Sfintei *Fecioare din México* (1954) şi *Restaurantul de la Xochimilco*.

Arhitectura mexicană a adus o contribuţie din cele mai importante la lărgirea limbajului plastic al arhitecturii moderne, demonstrând marile posibilităţi creatoare ale unei şcoli naţionale care a ştiut să unească spiritualitatea proprie cu cuceririle gândirii arhitecturale contemporane.

VENEZUELA. Arhitectura Venezuelei are, ca şi în celelalte ţări latino-americane, puternice tradiţii coloniale, care au constituit baza arhitecturii practicate până în pragul secolului al XX-lea.

Arhitectura modernă funcţionalistă s-a dezvoltat în cursul anilor ’30, fiind susţinută de o generaţie de tineri arhitecţi grupaţi în jurul puternicei personalităţi a lui Carlos Râul Villanueva (n. 1900), care îşi făcuse studiile la Paris.

Realizator al unor ansambluri de mare amploare, Villanueva se distinge prin dinamismul structurilor, prin

---

17 Pînze subfiri: sisteme structurale portante avind forma unor suprafeţe curbate în una sau două direcţii şi executate din beton armat. Pînzele subţiri se bazează pe principiul folosirii unei cantităţi minime de material pentru obţinerea unui înveliş rezistent a cărui rigiditate se datoreşte formei curbate (ca de pildă în cazul cochiliei melcului, al scoicilor sau al cojii oului).

18 Paraboloid hiperbolic: boltă de beton armat în formă de şa, formată în spaţiu de generatoare drepte ce se rotesc în jurul unor parabole. Această boltă este uşor de construit, permiţînd folosirea de cofraje din scinduri drepte (dispuse după direcţia generatoarelor); ea face posibilă realizarea de forme curbe deosebit de expresive şi acoperirea unor spaţii mari cu grosimi de beton extrem de mici.

concepţia artistică plină de spontaneitate, printr-un deosebit simţ al compoziţiilor de ansamblu şi prin integrarea îndrăzneaţă a policromiei şi a artelor plastice în arhitectură.

Opera sa principală este Cetatea universitară din Caracas, cu marele Stadion olimpic (*1950 – 1951*), *Aula Magna a Universităţii de arhitectură şi urbanism* (*1952 – 1957*), *Piaţa acoperită* (*1952 – 1957*), *Biblioteca*, *Clinica şi diversele pavilioane ale facultăţilor*.

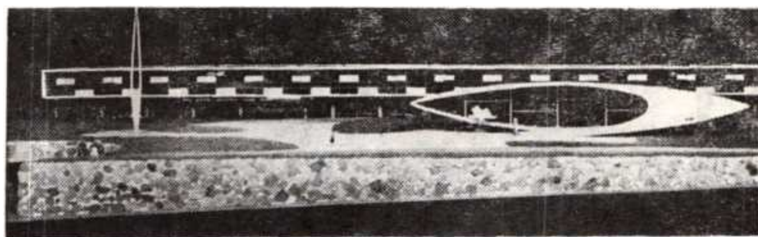
Cetatea universitară este concepută ca un mare ansamblu urbanistic, cu o compoziţie bine organizată spaţial, cu numeroase opere de artă valoroase – create de artişti de valoare internaţională ca *Vasarely*, *Arp*, *Calder*, *Leger* – care îmbogăţesc arhitectura, cu structuri de o mare varietate şi expresivitate.

În special sunt de remarcat *Stadionul olimpic* – cu tribunele sale elegante în consolă, acoperite de o boltă uşoară din pânze subţiri de beton armat pe nervuri – şi *Aula Magna*; aceasta din urmă are plafonul format din numeroase plăci colorate suspendate (realizate de *Alexander Calder*) – cu rol decorativ şi funcţional (acustic); această aulă este considerată una din cele mai frumoase săli din lume.

O concepţie umanistă domină opera lui Villanueva, preocupat în permanenţă de aspectul social al problemelor arhitecturale; această constantă este prezentă în special la marile ansambluri de locuinţe ale oraşului Caracas (care şi-a înzecit populaţia în mai puţin de trei decenii). Ele sunt înzestrate cu tot echipamentul şi instituţiile sociale necesare unui trai civilizat.

BRAZILIA. în jurul anului 1930, în Brazilia arhitecţii din tânăra generaţie, în frunte cu Lucio Costa (n. 1902), erau chemaţi să înfăptuiască un vast program de construcţii, în cadrul acţiunilor de dezvoltare iniţiate în perioada de guvernare a preşedintelui Getulio Vargas.

Un important concurs pentru edificarea Ministerului Educaţiei şi al Sănătăţii coalizează, împotriva unui juriu conservator, toate forţele tinere: *Costa*, *Oscar Niemeyer*, *Alfonso Reidy*, *Jorge Moreira*, *Emani Vasconcellos* etc. în anul 1936, Le Corbusier este chemat în calitate de consilier şi, ţinându-se seamă de indicaţiile sale, proiectul este defini



u. În AR NIEMEYER. Şcoală secundară la Bello Horizonle. Machetă

(1954).

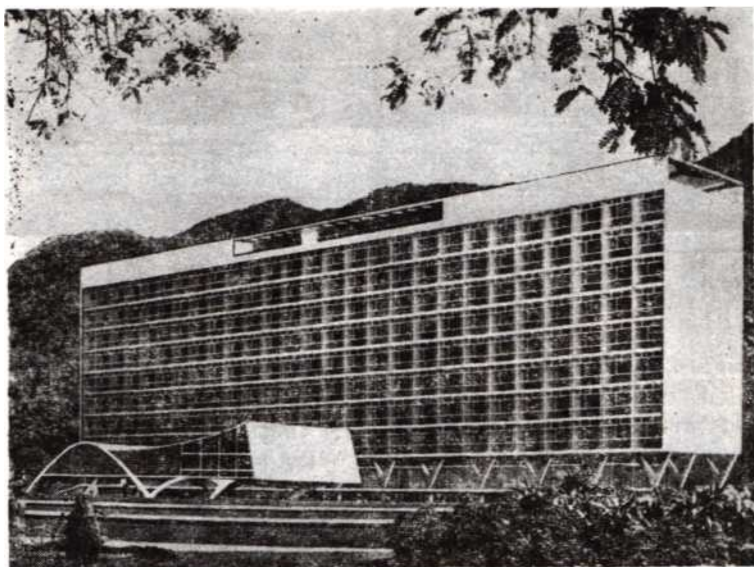
tivat. Clădirea Ministerului, care foloseşte piloţi şi „brisesoleil"-uri (elemente mobile de protecţie împotriva soarelui, funcţionale şi decorative în acelaşi timp) este o reuşită din punct de vedere plastic şi funcţional şi marchează o cotitură în arhitectura braziliană. Noul edificiu a prilejuit totedată o renaştere a artelor monumentale lecale: marele pictor brazilian *Candido Portinari*, folosind o tehnică tradiţională (a mozaicurilor din ceramică, aşa-numitele *ajutejes*) creează aici primele dintr-o serie de reuşite decoraţii murale, care au cunoscut ulterior o largă dezvoltare.

Arhitectura braziliană a cunoscut cendiţii de dezvoltare favorabile, fiind încurajată de oficialităţi şi de cercurile culturale avansate şi reuşind să edifice numeroase clădiri deosebit de spectaculoase: clădiri oficiale reprezentative, lecuinţe particulare, birouri, cluburi etc. Caracterul specific al arhitecturii moderne braziliene este bogăţia de forme, în spiritul barocului spaniol colonial, transpuse într-o concepţie modernă:

predilecţia pentru curbe, pergole şi pereţi traforaţi, pentru libertatea plină de fantezie a compoziţiilor. Printre operele arhitecturale cele mai remarcabile construite în perioada dintre cele două războaie se numără cele ale lui Niemeyer.

Oscar Niemeyer Soares Filho (n. 1907) este unul dintre marii creatori de forme arhitecturale ai epocii noastre. Aşa cum Mies van der Rohe epuizase filonul raţionalist al Bauhausului, Niemeyer a dus mai departe filonul liric al lui Le Corbusier, tocmai în momentul în care maestrul îl abandona pentru a trece la plastica sculpturală din anii ’40.

Niemeyer este adeptul unei libertăţi plastice nelimitate, eliberată de constrângerile tehniciste, dar subordonată unei



OSCAR NIEMEYER. Spitalul Sul America. Rio de Janeiro (1953).

concepţii sociale generoase. „Sunt pentru o libertate plastică aproape nelimitată – spune el –, libertate care să nu se supună slugarnic clauzelor tehnice sau funcţionale, ci să fie înainte de toate o chemare la imaginaţie, la forme

noi şi frumoase, capabile să surprindă şi să emoţioneze prin ceea ce reprezintă nou şi creator; libertate care să creeze – când este necesar – o atmosferă de extaz, de vis şi poezie”.

Ideile lui Le Corbusier sunt îmbogăţite de o fantezie debordantă specific sud-americană. Claritatea şi spiritul de ordine geometrică ale maestrului francez se unesc cu senzualitatea barocă a Braziliei pentru a crea una din operele cele mai originale ale arhitecturii contemporane.

Primele lucrări ale lui Niemeyer – *Ansamblul de restaurante, cluburi nautice şi cazinouri*, precum şi *Capela* de la *Pampulha* (1943 – 1944) au constituit o surpriză pentru arhitecţii europeni, neobişnuiţi cu asemenea forme libere şi îmbinări de volume care creau o bogăţie plastică spaţială excepţională. Graţia, eleganţa, poezia sensibilă a acestor construcţii, formele alternând jocuri savante de umbre şi lumini, integrarea perfectă a picturii şi sculpturii în opera arhitecturală au fascinat pe tinerii arhitecţi europeni şi au dat naştere la numeroşi imitatori. *Pavilionul Braziliei la Expoziţia internaţională de la New York* (1939), construit în colaborare cu Lucio Costa, şi *Hotelul din Ouro Preţo* (1940) prevestiseră aceste forme. Dar abia după cel de-al doilea război mondial Niemeyer avea să dea adevărata măsură a talentului său în acel experiment arhitectural-urbanistic remarcabil care a fost edificarea noii capitale a statului. *Brasília*[19].

Datorită contextului social specific, arhitectura braziliană s-a preocupat în primul rând de opere reprezentative şi de clădiri particulare luxoase, neglijând construcţiile cu caracter social şi locuinţele pentru marile mase. Abia după război intensificarea procesului de

19 Brasilia, noua capitală, ridicată pc un platou situat la 1 000 km dc eca mai apropiată localitate braziliană, este experienţa urbanistică cea mai îndrăzneaţă şi mai spectaculoasă din anii dc după război. Planul urbanistic îi aparţine lui Lucio Costa iar principalele edificii lui Oscar Niemeyer.

industrializare a dus la sporirea activităţii constructive şi la lărgirea gamei de preocupări arhitecturale.

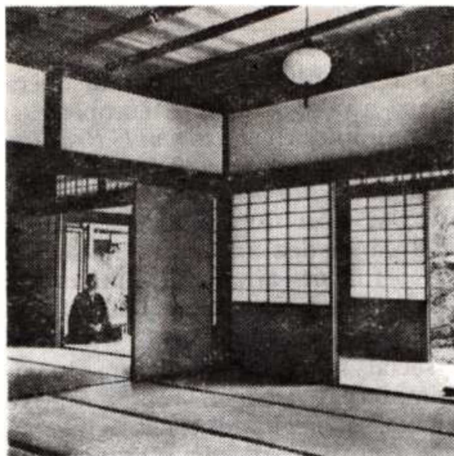
Contribuţia şcolii naţionale braziliene la lărgirea limbajului arhitecturii moderne a fost una din cele mai fertile, ducând la deschiderea de noi căi plastice.

ARHITECTURA JAPONEZĂ

Miracolul economic care a ridicat Japonia în rândul primelor puteri industriale ale lumii, îşi are corespondentul – nu mai puţin uimitor – în fenomenul artistic care se numeşte şcoala japoneză de arhitectură modernă.

Larga deschidere culturală care a făcut ca Japonia să asimileze rapid cele mai diverse curente artistice ale lumii occidentale a început la sfârşitul secolului al XIX-lea. Merită a fi menţionate înfiinţarea de către un grup de tineri arhitecţi a unei asociaţii japoneze de tipul Sezessionului european (1920) şi a unui Werkbund (1937), care îşi încetează însă activitatea în timpul războiului.

Mănăstirea Kobori Sohaku Noke la Kioto (Japonia).



K. MAEKAWA. Bibliotecă şi sală de concert. Yokohama (1955).

Dintre operele construite de această generaţie se fac remarcate în perioada interbelică: *Oficiul telegrafic din Tokio* (1926), operă a lui *Mamorţi Yomada*; *Clădirea*

ziarului A şahi (1927) şi *Magazinul Shirokiya* (1929), ambele la Tokio, ale arhitectului *Ishimoto*, precum şi *Poşta centrală din Tokio* (1931) proiectată de *Tetsuo Yoshida*.

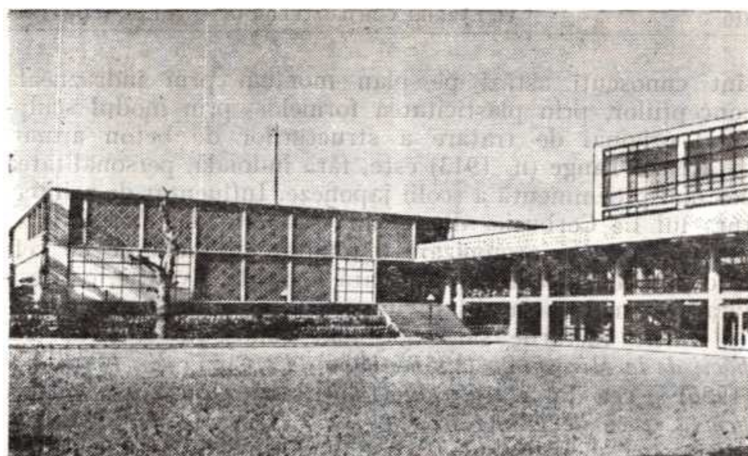
După anul 1930 încep să pătrundă în Japonia ideile funcţionaliste; arhitectul *Kunio Maekawa* (n. 1905) studiază în atelierul lui Le Corbusier, fiind influenţat şi de ideile structurale ale marelui inginer italian Pier Luigi Nervi. Paralel, *Iwao Yamawaki* şi *Takehiko Mizutami* urmează cursurile de la Bauhaus. Pe de altă parte, arhitectul german expresionist Bruno Taut lucrează în anul 1933 în Japonia.

Dar influenţa cea mai profundă asupra arhitecturii japoneze a fost exercitată de Wright odată cu execuţia *Hotelului Imperial din Tokio* (1915 – 1923).

În felul acesta, Japonia cunoaşte principalele tendinţe ale arhitecturii europene şi americane, pe care le-a integrat într-o originală sinteză, bazată pe necesităţile şi puternicele tradiţii ale societăţii japoneze.

În special lucrările lui *Kunio Maekawa*, cu o plastică bogată în beton armat, se disting prin încercarea de a transpune principiile lecuinţei tradiţionale japoneze la scară urbană, în mari imobile de apartamente.

Adevărata naştere a arhitecturii moderne japoneze se situează însă în perioada postbelică, după 1950, când alături



de Maekawa îşi începe activitatea Kenzo Tango. Însuşirea rapidă a unei tehnici moderne din cele mai avansate are loc paralel cu un amplu proces de reconsiderare a izvoarelor arhitecturii naţionale.

Arhitectura tradiţională japoneză – în special cea a locuinţei – este de o funcţionalitate şi o simplitate uluitoare a formelor exterioare şi a interioarelor, calităţi extrem de apropiate de gândirea arhitecturală modernă, ba chiar în unele privinţe (ca aceea a modulării şi posibilităţilor de montare şi prefabricare), superioare. Iar în ceea ce priveşte integrarea organică în natură, aceasta nu este pentru japonez doar un deziderat teoretic, ci o necesitate profundă, izvorâtă din stilul de viaţă şi din filosofia sa.

De aceea, grefarea funcţionalismului modern pe vechea arhitectură japoneză s-a realizat aproape în mod firesc şi crearea unui nou cadru de viaţă, modern, a avut loc fără modificări esenţiale ale modului de viaţă tradiţional. Trecerea la o arhitectură monumentală de beton, oţel, aluminiu şi sticlă a reprezentat însă o încercare dificilă pentru o ţară în care de secole se construia în lemn şi rareori în piatră.

Arhitecţii talentaţi ai noii Japonii au reuşit, învingând aceste dificultăţi, să creeze opere de o remarcabilă

originalitate, purtând o puternică amprentă naţională, opere constituind pentru mişcarea arhitecturală contemporană un model de adevărată creaţie cu rădăcini în solul propriilor realităţi. Maekawa, Tango, Yoshida, Kiyonori Kikutake sunt cunoscuţi astăzi pe plan mondial prin îndrăzneala concepţiilor, prin plasticitatea formelor, prin modul sculptural original de tratare a structurilor de beton armat.

Kenzo Tango (n. 1913) este, fără îndoială, personalitatea cea mai proeminentă a şcolii japoneze. Influenţat de arhitectura lui Le Corbusier din ultima sa perioadă, el realizează cea mai reuşită armonizare a tendinţelor moderne cu cele tradiţionale, dovedind o nesecată forţă de invenţie, expresivitate şi monumentalitate lipsită de ostentaţie.

Dintre lucrările sale cele mai cunoscute sunt *Centrul păcii de la Hiroshima* (1955 – 1956), *Primăria din Kurashiki* (1956) şi cea din *Kuraijoshi* (1956) sau *Construcţiile sportive pentru Jocurile Olimpice din 1964* (*Tokio*, 1964). Alături de acestea şi urmărind aceeaşi tendinţă se remarcă operele lui Maekawa ca *Biblioteca şi Sala de concerte din Yokohama* (1955) sau *Sala de festivităţi din Tokio* (1958 – 1961).

Dintre toate tendinţele arhitecturale contemporane, şcoala japoneză pare a fi cea care a înţeles cel mai bine că principiile arhitecturale moderne nu pot fi transplantate mecanic, ci trebuie să fuzioneze organic cu spiritul şi cultura naţională.

Această trecere în revistă a arhitecturii moderne mondiale este departe de a fi completă. Contribuţii importante la definirea unor caractere specifice originale, legate de spiritul local, au adus şi ţări ca Elveţia, cu arhitecţii *Karl Moser*, *Alfred Roth*, *Max Bill* sau *Rudolf Steiger*; Italia, cu puternicele tendinţe raţionaliste susţinute de arhitecţi ca *Franco Albini*, *Alberto Sartoris*,

Luigi Figini, Gino Pollini, Giuseppe Pagano, în pofida stilului monumental grandilocvent impus de fascism; Spania, cu arhitectul şi urbanistul *José Luis Sert*; Cehoslovacia, cu *Josef Havlicek*; Ungaria, cu *F. Molnar*; Polonia, cu *S. Syrkus*; Danemarca, cu *Wilhelm Lanritzen, Mogens Lassen* şi mai ales *Arne Iacobsen* etc.

Spaţiul limitat al lucrării a făcut imposibilă tratarea în detaliu a şcolilor naţionale. Succinta lor enumerare a avut ca scop doar reliefarea faptului esenţial că arhitectura modernă a devenit în mai puţin de trei decenii un fenomen ireversibil, de amploare internaţională, reprezentând una din manifestările materiale şi spirituale cele mai pregnante ale secolului nostru.

ARHITECTURA MODERNĂ ÎN ROMÂNIA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, arhitectura românească s-a dezvoltat sub influenţa şcolii academice franceze, ca urmare a legăturilor culturale şi politice existente între cele două ţări după revoluţia paşoptistă; pe de altă parte, se făceau simţite şi tendinţele arhitecturale vieneze, mai decorative. Astfel, clădirea *Universităţii din Bucureşti*, ridicată în 1857 – 1869 de către Alexandru Orăscu ilustrează stilul clasicist francez iar *Teatrul Naţional din Iaşi* (1896) pe cel vienez. La sfârşitul secolului, arhitecţi francezi şi cei români care studiaseră în Franţa ridicau în Capitală clădiri monumentale compuse după cele mai stricte reguli ale şcolii franceze: *Ateneul Român* (arh. *A. Galleron*), *Facultatea de medicină* (arh. *Louis Blanc*), *Casa de depuneri şi consemnaţiuni* (arh. *P. Gauttereau*), *Palatul de justiţie* (arh. A. Ballu, în colaborare cu arhitectul român *Ion Mincu*) etc.

Şcoala franceză servise de altfel ca model şi la organizarea primului învăţământ de arhitectură din ţară.

În pragul noului secol, ca o reacţie împotriva acestui curent, a luat naştere o şcoală originală de arhitectură,

asemănătoare în multe privinţe celor ce se dezvoltau în restul Europei ca urmare a trezirii şi întăririi conştiinţei naţionale. Principalul promotor al acestui curent a fost Ion Mincu (1852 – 1912), urmat apoi de Grigore Cerchez (1852 – 1925), Nicolae Ghica-Budeşti (1870 – 1943) şi Petre Antonescu (1873 – 1965).

Trăgându-şi seva din interpretarea valorilor arhitecturii tradiţionale, civilă sau religioasă, această şcoală naţională a fost însufleţită de ideea creării unei arhitecturi bazate pe formele construcţiilor ridicate de maeştrii autohtoni, care izbutiseră să închege o valoroasă şi originală arhitectură populară şi monastică, minunat încadrată în pitorescul peisaj natural al ţării.

Cele mai izbutite dintre lucrările lui Mincu, Cerchez şi ale celorlalţi arhitecţi ai Şcolii naţionale – ca de pildă *Şcoala centrală de fete din Bucureşti* (1890), *Bufetul de pe Şoseaua Kiselefi* – azi Restaurantul „Doina” (1892)

Vila Dr. Minovici (1907) sau *Casa Dissescu*, de asemenea din *Bucureşti* – dovedesc sensibilitate, înţelegere a spiritului popular şi o prelucrare originală a acelor elemente pe care aceşti arhitecţi le considerau apte de a fi preluate într-o arhitectură care să răspundă necesităţilor societăţii moderne.

Mergând pe această linie profesorul Octav Doicescu (n. 1902) a izbutit să realizeze o sinteză organică între spiritul tradiţional şi cel modern într-o serie de locuinţe şi edificii concepute la o scară apropiată de cea a locuinţei populare: *Cartierul de locuinţe de la şosea*. *Clubul nautic de pe malul lacului Herăstrău* sau *Restaurantul românesc de la Expoziţia universală de la New York din 1939*.

Transpunerea la scară urbană – mult amplificată ca volum sau număr de niveluri – a formelor arhitecturii trecutului s-a dovedit însă o problemă mult mai dificilă. Vechea arhitectură românească îşi dovedise măiestria în stabilirea unor raporturi armonioase la clădiri de

dimensiuni relativ mici, remarcabile prin fineţea profilelor şi coloanelor sculptate, prin simplitatea rafinată a proporţiilor caselor ţărăneşti, a micilor conace de la ţară, a palatelor domneşti sau a ansamblurilor mănăstireşti, prin relaţiile organice stabilite cu mediul înconjurător.

Încercările de a o smulge din mediul său firesc şi de a o transpune mecanic la altă scară duceau însă la o arhitectură greoaie, apăsătoare, anacronică.

Astfel, unele din lucrările lui Petre Antonescu sau Ghica-Budeşti şi ale elevilor acestora, deşi dovedeau cunoaşterea vechii arhitecturi româneşti şi voinţa de a realiza o sinteză între aceste forme şi cerinţele moderne, au demonstrat că transpunerea la scară monumentală a coloanelor, arcadelor sau elementelor decoiative tradiţionale ducea la desfigurarea lor. Edificii ca *Primăria Municipiului Bucureşti* (fostul *Minister al Lucrărilor Publice*) sau *Blocul de locuinţe de pe Bd. Magheru*, deşi concepute de către Petre Antonescu cu reală măiestrie şi ştiinţă a compoziţiei, au ilustrat o exagerare a formelor şi o monumentalitate greoaie care le făcea inadecvate funcţiunilor şi tendinţelor spre simplitate şi economie ale societăţii moderne.

În acelaşi timp au continuat să se dezvolte până relativ târziu tendinţe neoclasiciste – manifestate în clădirea *Palatului Republicii din Bucureşti* (1930 – 1937) proiectată de *arhitectul Nicolae Nenciulescu şi de cea a Ministerului de Finanţe* (*autori, arhitecţii Radu Dud eseu şi Radu Udroiu*) – *sau academice modernizate – vizibile în arhitectura Facultăţii de drept* (*arh. Petre Antonescu*) *şi a Institutului agronomic* (*arhitecţi L. Plămădeală, FI. Stănculescu şi R. Udroiu*).

Profesorul Duiliu Marcu (1885 – 1966), făcând parte din generaţia de arhitecţi care trecuse prin învăţământul francez, a realizat împreună cu un colectiv de valoroşi arhitecţi câteva dintre cele mai importante edificii publice

din Capitală: *Palatul Consiliului de Miniştri*, clădirea actuală a *Comitetului de Stat al Planificării*, *Academia militară*, *Palatul Ministerului transporturilor*, *Biblioteca Academiei*. Cu toate reminiscenţele clasiciste, aceste opere posedă deosebite calităţi funcţionale şi o expresie de reală monumentalitate.

Arhitectura funcţionalistă s-a dezvoltat în România, în perioada de vremelnic avânt economic ce a urmat crizei din 1929 – 1933, în condiţiile existenţei unei mişcări de avangardă care cuprindea numeroşi intelectuali, artişti, poeţi şi prozatori de mare talent. Contactul nemijlocit al acestei mişcări cu grupările artistice novatoare din străinătate – în special cu cele pariziene – contact ce se dovedise atât de fecund pentru artişti ca *Petraşcu* sau *Pallady*, se dovedea nu mai puţin rodnic şi pentru celelalte arte, inclusiv arhitectura. Rodnic atât pentru mişcarea artistică românească, cât şi pentru întreaga cultură europeană, prin aportul direct al artiştilor români care au trăit şi creat mulţi ani în străinătate, la constituirea noilor viziuni figurative şi poetice ale secolului nostru. Printre aceştia se numără genii universale ca *Brâncuşi* şi *Enescu*, artişti remarcabili ca *Dinu Lipatti*, *Victor Brauner*, *Ilarie Voronca*, *Tristan Tzara*, *Barbu Fimdoianu* şi alţii.

Existenţa unor tendinţe avansate pe plan estetic şi a unei intelectualităţi democratice militante a menţinut în permanenţă în ţară condiţii favorabile unei efervescenţe creatoare, unei atitudini receptive la curentele artistice progresiste şi novatoare, opuse tendinţelor conservatoare sau reacţionare. În aceste condiţii, în perioada de după 1930 au fost realizate numeroase construcţii moderne, raţionale şi funcţionale, care datorită talentului deosebit al noii generaţii de arhitecţi, s-au ridicat la nivelul celor mai valoroase creaţii de peste hotare.

Printre promotorii curentului funcţionalist, un loc de frunte îl ocupă arhitectul Horia Creangă (1883 – 1943);

operele sale, ca de pildă *Blocul de locuinţe de pe Bd. Bălcescu, Blocul Patria, Uzinele Republica* din Bucureşti sau *Hotelul Carpaţi* de la Braşov, pot sta cu cinste alături de clădirile similare construite de arhitecţii moderni din Occident.

În domeniul constiucţiilor utilitare şi industriale se remarcă *Halele Obor din Bucureşti* (autori, arhitecţii *Horia Creangă* şi *H.H. Georgescu*), *Uzina de avioane din Braşov* (autori, arhitecţii *G.M. Cantacuzino* şi *Octav Doicescu*), *Fabrica de cauciuc Victoria de la Floreşti* (autor arh. *O. Doicescu*), *Fabrica de confecţii „Bucureşti”* (autori, arhitecţii *Mircea Alifanti, H. Stern, K. Krohmalnic, I. Ghica-Budeşti, I. Şerban*), *Aerogară Băneasa* (autori, arhitecţii *Mircea* şi *Cleopatra Alifanti, Nicolae Bădescu, Ascanio Damian, Pompiliu Macovei* şi *Alexandru Şerbescu*). Autorii acestor construcţii dovedesc o mare siguranţă în ordonarea unor mari spaţii tehnologice şi în folosirea noilor materiale – beton armat, sticlă, oţel, cărămidă aparentă – conferindu-le calităţi arhitecturale peste standardul obişnuit al clădirilor de acest gen.

Aceeaşi linie de simplitate funcţională şi expresivitate plastică lipsită de ostentaţie şi de aplicaţii ornamentale inutile a fost urmată şi în celelalte domenii ale arhitecturii. Numeroşi arhitecţi de talent din toate generaţiile au realizat în această perioadă construcţii publice, imobile de birouri, blocuri de locuinţe, vile, sanatorii, hoteluri, clădiri culturale etc. care au imprimat întregii arhitecturi româneşti o orientare consecvent modernă, opusă tendinţelor arhaizante sau imitării stilurilor istorice.

După 23 August, odată depăşită perioada de refacere economică dintre 1944 – 1950, arhitectura românească modernă a găsit în condiţiile noii societăţi socialiste o bază puternică pentru o nouă dezvoltare, de o amploare nemaiîntâlnită în trecut, demonstrând o forţă, o originalitate şi o unitate de expresie care o integrează în

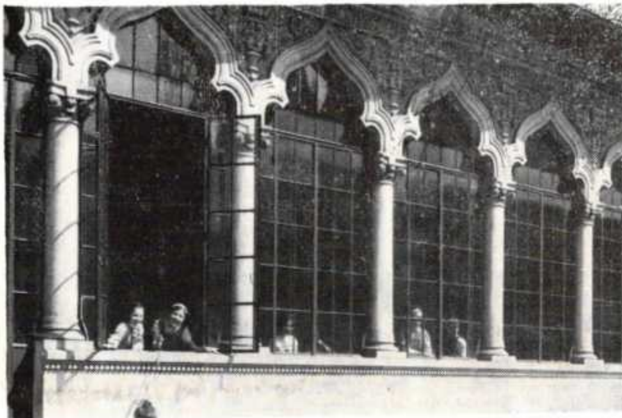
cele mai vii tendinţe arhitecturale contemporane.



2



3



1. ION MINCU. Restaurantul „Doina" Șos. Kiseleff. București (1892).

2. GRIGORE CERCHEZ. Casă pe Calea Victoriei. București.

3. ION MINCU. Școala centrală. București (1890). Detaliu.



4



5

4.



6

5. CRISTOFI CERCHEZ. Vila Dr. Minovici. Bucureşti (1907).

6. NICOLAE GHICA-BUDEŞTI. Clădirea Muzeului de Istorie a P.C.R... a mişcării revoluţionare şi democratice din România. Bucureşti (1912)

7. PETRE ANTONESCU. Primăria Municipiului Bucureşti (1910).

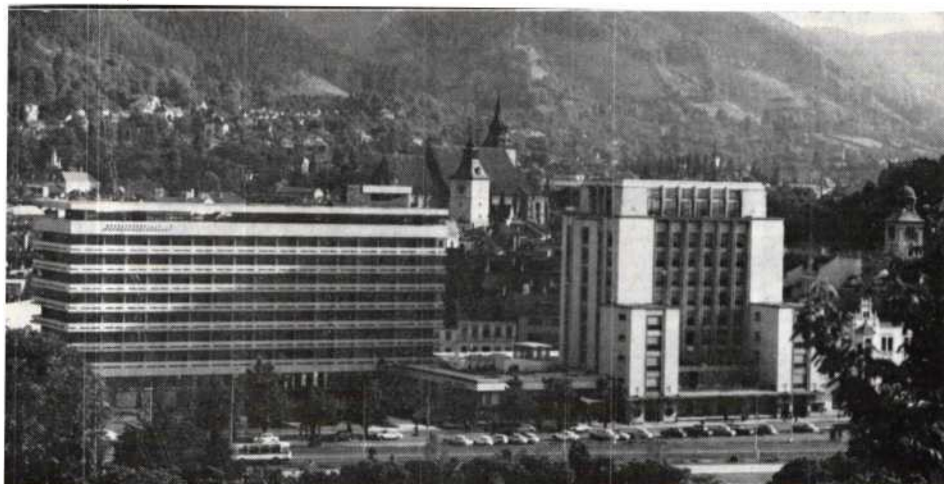
8. PETRE ANTONESCU. Universitatea din Bucureşti

(Facultatea de drept). (1935).

9. HORIA CREANGĂ şi H.H. GEORGESCU. Hotelul „Carpaţi”, Braşov (corpul vechi, 1938; corpul nou, 1966, arh. ION RĂDĂCINĂ).

10. DUILIU MARCU. Palatul Consiliului de Miniştri. Bucureşti (1936 – 1945).

11. DUILIU MARCU. Academia Militară. Bucureşti (1937 – 1939).


8



9

10



11. MIRCEA şi CLEO PATRA ĂL1 FANŢI, NICOLAE BĂDESCU, ASCANIO DAMIAN, POMPILIU MACO-VEI, ALEX. ŞERBES-CU. Aerogară Băneasa. Bucureşti (1947).

12.



11



12



13
14



13. HORIA MAICU, ŢI-BERIU R1CCI. 1G-NACE ŞERBAN ş.a. Sala Palatului Republicii. Bucureşti.

14. N. KEPES, ANA KESZEG. V. PENES CU şi col. Cartierul Balta-Albă. Bucureşti.

15. OCTAV DOICESCU, PARASCHIVA IUBU ş.a. Institutul Politehnic. Bucureşti.

16. EM. MACHIDON, ALICE LEPEDATU, S. GRANET. Spitalul din Oraşul Gh. Gheorghiu-Dej.

17. CONSTRUCŢII NOI PE LITORALUL MĂRII NEGRE.

18. CEZAR LĂZĂRESCU, G. CRISTEA, D. GHEORGHIU.1NG. N. LASZLO, I. BELDEA-NU, A. LUPAŞ. Aerogară Otopeni. Bucureşti.

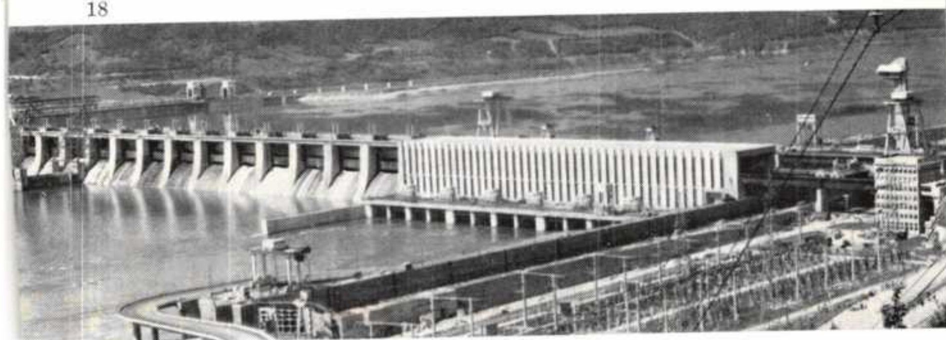
19. SISTEMUL HIDROENERGETIC şi de NAVIGAŢIE „PORŢILE DE FIER”. Arhitectura hidrocentralei, N. PETRESCU şi col.


15


16

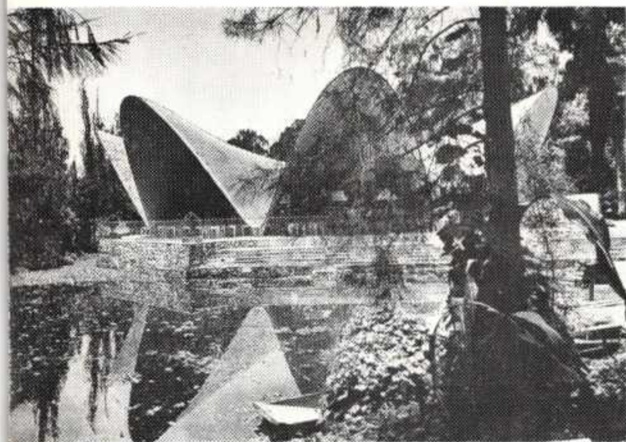


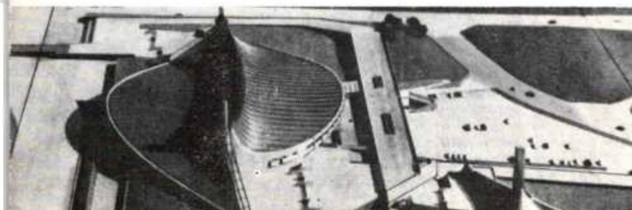
17
18



1.







2. P.L. NERVI. Hangar de aviaţie din elemente prefabricate din beton armat. Orbetello. (Italia 1939 – 1941).

3. FELIX CANDEL-LA, JOAQUIN şi FERNANDO ORDONEZ. Restaurant la Xochimilco. Construcţie din pânze subţiri de beton armat (16 m diametru. 4 cm grosime).[20]

---

20 KENZO TANGE. Gimnaziul naţional din Yoyogi. Construcţii pentru Jocurile Olimpice din 1964. Acoperişuri suspendate.

4. BUCKMINSTER FULLER şi JOHN KELLY. American Society of Metals. Cleveland. Structură geodezică.

5. R. CAMELOT. J. de MAILLY şi B. ZEHRFUSS. Centrul național al Industriei şi Tehnicii. Paris (1958). Machetă.

6. PIER LUIGI NERVI. Palatul sporturilor. Roma. (1956—1957).

TRUCTURI

4



5

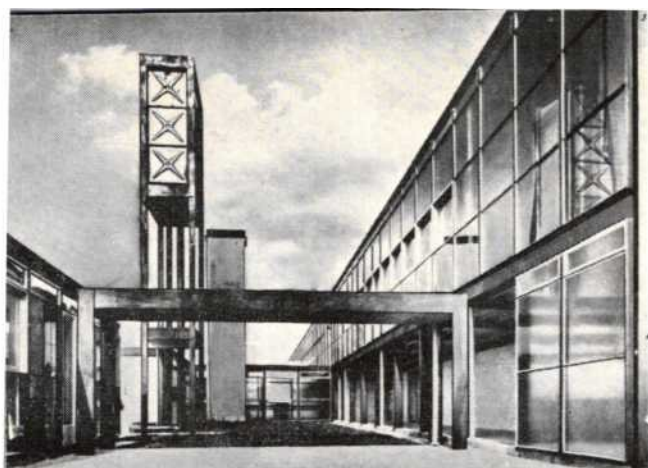


6



PLANŞA XVI

TENDINŢE CONTEMPORANE



1



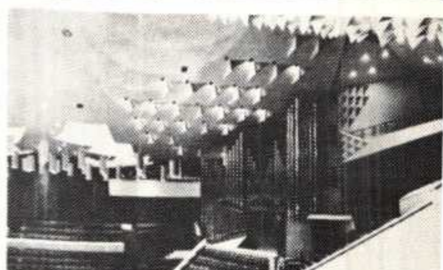
3

1. A şi P. SMITHSON. Şcoală secundară. Hunstanton. (Anglia. 1952—1954).
2. PHILIP JOHNSON. Muzeul Institutului Procter. Utica (1957—1960).
3. GIO PONTI. Imobilul Pirelli. Milano (1958).
4. PAUL RUDOLPH. Facultatea de arhitectură la Universitatea Yale. New Haven. (S.U.A., 1959—1963).
5. HANS SCHAROUN. Filarmonica din Berlin (R. F. Germană. 1963). Interior.

2







TENDINŢE ARHITECTURALE CONTEMPORANE

Ritmul structurilor, curbele pânzer lor subţiri de beton armat, sublinierea anumitor părţi ale construcţiilor prin decroşarea sau retragerea volumelor, duc la un bogat joc de umbre şi lumini pe care nu l-ar fi putut oferi suprafeţele plane ale peretelui-cortină, devenit pentru un timp una din caracteristicile arhitecturii moderne. Interpretările personale ale ultimelor experienţe au îmbogăţit vocabularul nostru arhitectural. Acest pas înainte pare a marca o etapă importantă a arhitecturii epocii noastre.

WALTER GROPIUS

Dacă vrem să circumscriem mai exact în timp dezvoltarea arhitecturii moderne, trebuie să ţinem seama că numai în deceniul 1930 – 1940 arhitecţii novatori au avut posibilitatea să-şi realizeze operele în condiţii relativ normale. Deceniul 1920 – 1930 a fost cel al cristalizării teoriilor şi elaborării soluţiilor. Deceniul 1940 – 1950, cu războiul pustiitor şi epoca imediat următoare, de refacere economică, a încetinit evoluţia arhitecturală şi a pus apoi probleme stringente de viaţă – cazarea a milioane de oameni rămaşi fără adăpost – în care prevalau imperativele celei mai stricte economii.

Or, un deceniu reprezintă un interval extrem de scurt; cu atât mai remarcabilă a fost munca de găsire a celor mai adecvate soluţii depusă de arhitecţi în acest timp. Niciodată schimbările economice şi tehnico-ştiinţifice nu s-au reflectat atât de rapid în schimbările arhitecturale; niciodată în trecut arhitectura n-a răspuns atât de prompt necesităţilor sociale. Şi, parcă, niciodată în trecut acest lucru n-a fost înţeles atât de greu de către societate şi n-a avut de întâmpinat atâtea adversităţi.

Pionierii care au creat arhitectura modernă au

posedat în cel mai înalt grad ceea ce Giedion numeşte imaginaţie sociali: intuirea necesităţilor viitoare ale societăţii şi anticiparea soluţiilor. Ei au fost ceea ce azi s-ar numi, cu un termen la modă, viitorologi: au fost prospectori ai viitorului într-o epocă nesigură şi frământată în care nu exista nici măcar certitudinea zilei de mâine. Şi au făcut-o cu o seriozitate, o sensibilitate şi un simţ al răspunderii sociale care lipseşte azi multora din „vizionarii oraşelor viitorului”, autori ai unor exerciţii formale lipsite de fundament teoretic şi de analiză ştiinţifică.

Loos, Gropius, Oud, Mies, Le Corbusier au fost strâns legaţi de realităţile sociale ale timpului lor, au intuit dezvoltarea viitoare a societăţii – uneori depăşind limitele concepţiilor burgheze –, au elaborat soluţii care stau încă la baza arhitecturii actuale, şi au dat viaţă sistemului de forme în care ne desfăşurăm astăzi viaţa. Multe din ideile lor s-au dovedit profetice; gândirea lor a coincis cu dezvoltarea socială sau a fost acceptată în cele din urmă de societate ca una din formele posibile de a-i satisface aspiraţiile. Unele din ele au fost respinse de viaţă ca fiind prea rigide – idei ca „cetatea radioasă” a lui Le Corbusier, depăşită de evenimente înainte de a putea fi, măcar parţial, experimentată.

Trebuie remarcat curajul civic care i-a animat: curajul de a avea idei noi într-o lume conformistă, curajul de a le susţine şi de a lupta pentru ele, curajul de a imagina forme noi pentru un mod de viaţă nou, curajul de a interveni, prin arhitectură, în dezvoltarea unor forme noi de trai.

Pentru oamenii de la începutul secolului al XX-lea, viitorul venise prea devreme; ei nu înţelegeau încă viziunile create de arhitecţi, cu o remarcabilă forţă de anticipaţie, pentru noul cadru de trai al societăţii industrializate. l) ar într-un singur deceniu, noile soluţii

arhitecturale au trecut de pe planşete în realitate. Dacă în 1920, arhitectura şi urbanismul modern nu puteau oferi societăţii decât teorii şi soluţii parţiale, în 1930, Congresul C.I.A.M. de la Frankfurt prezenta o selecţie de 100 de planuri diferite de locuinţe minimale pentru diverse tipuri de familii, planuri care, cu mici excepţii, pot fi folosite şi azi.

În zece ani fusese rezolvată teoretic o problemă fundamentală a societăţii moderne.

În faţa acestei realizări esenţiale, ezitările, contradicţiile inerente, erorile de judecată nu au decât o importanţă secundară, cu atât mai mult cu cât arhitectura a găsit mijloacele adecvate pentru a le corecta, prin menţinerea permanentă a dialogului necesar cu viaţa.

În 1950 nimeni nu mai contesta faptul că arhitectura modernă reprezenta un fenomen al culturii materiale şi spirituale ce reflecta aspiraţiile secolului al XX-lea; că ea izbutise să creeze în linii mari formele unui cadru de viaţă în care omul modern să se recunoască. Deşi aflată în permanentă adaptare la ritmul tot mai dinamic al evoluţiei societăţii, ea izbutise să definească un stil, a cărui mare calitate era extrema libertate de expresie şi puterea de a-şi asimila necontenit cuceririle tehnico-ştiinţifice.

Era o realizare de mare amploare, cu multiple rezonanţe, şi pionierii care deschiseseră drumul îşi meritau locul printre oamenii de seamă ai secolului al XX-lea.

Dar dacă în 1920 oamenii nu acceptau încă viitorul, în 1950 o lume fundamental schimbată din punct de vedere social şi economic considera că el nu vine destul de repede. Plonjând parcă direct în secolul al XXI-lea, oamenii voiau dintr-odată să creeze întreg cadrul arhitectural-urbanistic pe care cu câteva decenii înainte îl refuzaseră.

Se înfăptuia în ritm rapid o nouă revoluţie tehnologică, având o amploare de neimaginat la începutul

secolului. Urbanizarea masivă, creşterea gigantică a aglomeraţiilor umane, a ridicat în faţa urbaniştilor probleme de o amploare nemaiîntâlnită în trecut. Necesitatea unui volum uriaş de spaţiu de locuit a determinat o masivă creştere a investiţiilor în industria construcţiilor şi a făcut ca prefabricarea să devină, în sfârşit, o realitate.

În ţările socialiste, desfăşurarea unor ample procese de dezvoltare economico-socială au creat premisele pentru transformarea radicală a activităţii urbanistice şi arhitecturale, subordonarea ei marilor imperative sociale şi orientarea ei către o riguroasă economie de mijloace, o industrializare şi prefabricare avansate, paralel cu o căutare a unor forme expresive, contemporane, originale.

Lichidarea atotputerniciei intereselor particulare şi a speculei cu terenurile urbane – principală piedică în dezvoltarea unei sistematizări la scară teritorială şi a unui urbanism raţional planificat, cauză importantă a haosului din oraşele occidentale – a pus bazele necesare pentru dezvoltarea echilibrată a tuturor regiunilor, pentru crearea unor imense zone industriale, a unor oraşe şi cartiere urbane noi, echipate cu toate dotările necesare desfăşurării unei vieţi civilizate.

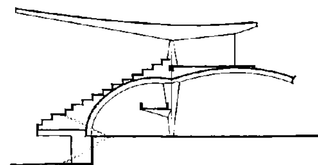
În Uniunea Sovietică, ampla activitate urbanistică începută încă în anii ’30, continuă în perioada postbelică într-un ritm tot mai accelerat şi la scara uriaşelor ei posibilităţi. Noi regiuni îşi valorifică bogăţiile naturale, oraşe noi apar pe hartă, cele vechi îşi modifică necontenit aspectul prin intervenţia urbaniştilor, construcţia de locuinţe se desfăşoară pe bază industrială, ceea ce permite realizarea de milioane de unităţi anual.

Astăzi ţările socialiste reprezintă un vast câmp de experimentare urbanistică şi arhitecturală, realizând, în condiţiile unei tehnici avansate, a unei industrializări tot mai generalizate şi a unei eficienţe economice sporite,

opere arhitecturale valoroase.

În acelaşi timp, prăbuşirea imperiilor coloniale a adus pe primul plan problemele unor întregi continente subdezvoltate, cu imense cerinţe de spaţii industriale, de cazare, social-culturale etc.

În noile condiţii de tehnică avansată, s-a închegat un nou dialog, extrem de fertil, între arhitect şi inginer. Sistemele structurale create încă în anii antebelici de ingineri ca Freyssinet, Maillart, Nervi, Torroja, capătă în anii de după război o dezvoltare extraordinară şi creează forme şi posibilităţi de expresie plastică de o bogăţie practic nelimitată. Arhitectura îşi lărgeşte astfel dintr-odată nu numai puterea constructivă – capacitatea de a ridica edificii uriaşe şi de a acoperi spaţii tot mai mari cu o mare economie de mijloace – cât, mai ales, viziunea spaţială. Pânzele subţiri de beton armat capătă o largă întrebuinţare în perioada postbelică, înlocuind geometria rigidă a formelor liniare cu bogăţia nelimitată a formelor curbe. Revoluţia produsă de structurile portante spaţiale, de plăcile cutate, de paraboloizii hiberbolici, de structurile pretensionate sau de cele susţinute pe cabluri, de domurile geodezice ale lui Buckminster Fuller este comparabilă cu cea produsă de trecerea de la construcţia de piatră la cea din beton armat.



EDUARDO TORROJA. Hipodromul de la Zarzuela. Tribună acoperită cu pânze subţiri de beton armai. (Spania, 1935). a – Secţiune

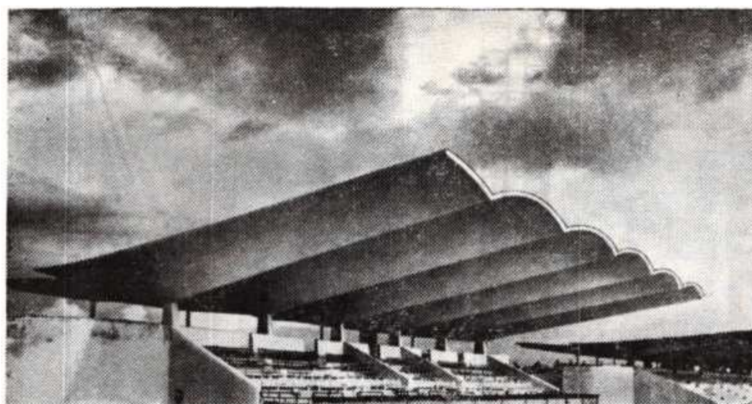
Toate acestea făceau ca în jurul anului 1950 arhitectura modernă să treacă la o nouă etapă de dezvoltare şi la mutaţii profunde, aflate astăzi în plină desfăşurare.

În 1950 vechii maeştri mai trăiau şi ridicau opere semnificative, în care dovedeau o mare receptivitate la noile schimbări.

Le Corbusier, după ce construise primele „unităţi de mărime conformă” şi crease modelul noilor zgârie-nori americani (proiectul pentru *Sediul O.N.U. de la New York*, care a stat la baza soluţiei finale adoptate), trecuse la o arhitectură sculpturală anunţată încă de *Pavilionul elveţian* din 1930. *Capela de la Ronchamp* (1950 – 1954), dar mai ales construcţiile monumentale din noul oraş construit de India pentru capitala Pundjabului – Chandigarh – dovedeau marele talent de creator de forme în spaţiu al lui Le Corbusier, capacitatea lui de a stăpâni şi a modela mase uriaşe de beton, dându-le viaţă şi sensibilitate. *Capitoliul* (1950), *Palatul de justiţie* (1960) şi celelalte lucrări de la *Chandigarh* rămân printre operele sale cele mai expresive şi mai viguroase.

Mies van der Rohe realiza după 1950 seria sa de imobile din oţel şi sticlă care a influenţat atât de puternic şcoala contemporană americană.

Wright trecea printr-o adevărată epocă de glorie, în care fantezia sa debordantă îşi permitea toate capriciile, ca, de



b — Vedere.

pildă, acel proiect pentru un *Turn de o milă* (1 600 m)

care a făcut senzaţie la sfârşitul deceniului 1950 – 1960.

Gropius proiecta *Boston Center* (1953), *Ambasada americană de la Atena* şi *Universitatea de la Bagdad*, continuându-şi colaborarea fructuoasă în cadrul echipei de tineri arhitecţi cu care formase în 1945 „The Architects Collaborative”.

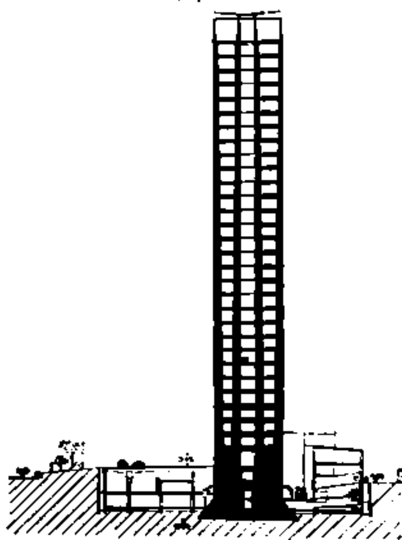
Totuşi, această generaţie se simţea depăşită de evenimente, de ritmul trepidant, inuman, al vieţii moderne din „societatea de consum”. Le Corbusier mărturisea cu amărăciune în ultimii săi ani: „viaţa merge prea repede pentru mine, e timpul să intru în pământ”.

Cel mai lucid analist dintre arhitecţii vechii generaţii, Gropius, scria în 1960:

„Toate aprecierile din ultimul timp privitoare la starea arhitecturii... sunt dominate de două cuvinte: confuzie şi haos. Predomină impresia că tendinţele specifice arhitecturii secolului al XX-lea, aşa cum au fost ele demonstrate încă acum 50 de ani şi care constituiau pentru autorii lor o unitate indivizibilă şi profund simţită, s-au spart astăzi în atâtea bucăţi, încât reunirea lor raţională pare imposibilă.

Descoperiri tehnice, preluate la început ca mijloace gran = dioase pentru realizarea scopurilor constructive, au devenit

GIO PONŢI. Imobilul Pirelli. Milano (1938). Secţiune.



azi scopuri finale; metode de proiectare personale se întăresc, devenind dogme agresive, un interes redeşteptat pentru trecut devine recădere eclectică în copilărie; abundenţa materială ne momeşte spre lipsa de răspundere socială şi favorizează o artă de lux estetizantă...”

Este o descriere ce reflectă dezorientarea spirituală a societăţii americane, în care concurenţa şi spiritul de reclamă făcuse să renască, după o perioadă raţionalistă dominată de arhitecţii Bauhausului, o arhitectură formalistă în care tendinţele neoclasice se amestecau cu experimentele plastice şi structurale cele mai fanteziste.

Este adevărat că un moment, în jurul anului 1950, „arhitectura modernă” părea a-şi fi epuizat nu numai limbajul plastic şi spaţial, dar înseşi principiile de soluţionare funcţională a problemelor, ca urmare a unor teorii şi concepţii ce deveniseră imobile. Se părea că soarta teoriilor arhitecturale moderne era să îngheţe şi să moară tocmai în momentul când fuseseră, în sfârşit, acceptate. Vechiul sistem de referinţe, de raporturi între individ şi societate, nu mai era valabil; marile concentrări urbane şi circulaţia de proporţii monstruoase punea

probleme arhitectural-urbaniste greu de stăpânit şi, în orice caz, imposibil de rezolvat prin vechile soluţii, devenite simpliste şi schematice.

O nouă generaţie de arhitecţi era pe cale să înlocuiască vechea arhitectură, geometrizantă, cu una nouă. Dar era oare aceasta mai bună, sau nu făcea decât să repete vechile greşeli?

Părea că se repetă toată istoria primei jumătăţi a secolului: în Italia apărea un nou stil *Art nonveau*; în Anglia, un nou futurism exalta civilizaţia maşinistă; America se împărţea între tehnicism şi un nou academism.

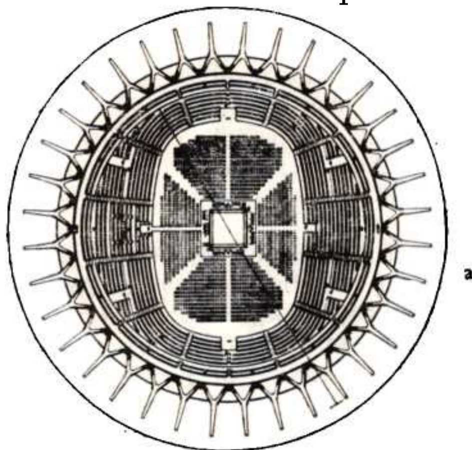
Arhitectura căpătase mii de faţete şi de forme plastice, tendinţe diferite şi divergente. Unitatea existentă în anii ’20 se destrămase, dar premisele destrămării ei existau încă de pe atunci în însăşi interiorul ei.

Geometrizarea excesivă transformase ideea de om – scopul şi măsura oricărei arhitecturi – într-o abstracţie, într-o sumă de necesităţi fiziologice integrate într-o ecuaţie, şi făcuse ca marile ansambluri urbane, rezolvate pe baze „carteziene”, să se dezumanizeze. Poezia şi emoţia dispăruseră din preajma volumelor rigide de beton şi sticlă, devenite imenşi stupi cu celule unifamiliale izolate, cetăţi-dormitor lipsite de viaţă civică, de contactele şi relaţiile umane ce făceau altă dată dintr-o aglomeraţie umană un oraş viu, organic închegat.

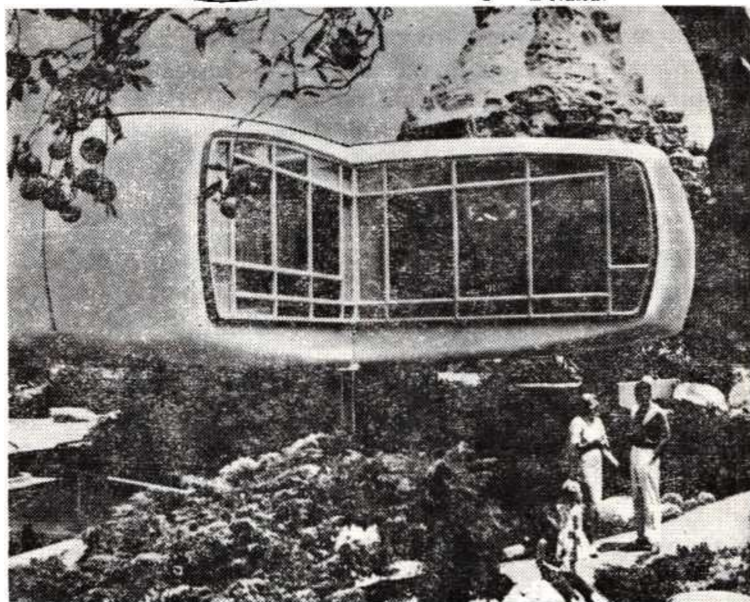
Odată cu apariţia unei reacţii generale împotriva acestei situaţii, s-a născut o goană febrilă după forme noi, un nou formalism care a fost facilitat şi de posibilităţile tehnice de a realiza practic orice fantezie arhitecturală. Generaţiile tinere de arhitecţi au fost înclinate să arunce peste bord atât rezultatele plastice depăşite, formele exterioare rigide ale unui funcţionalism absolutizat, cât şi concepţia, justă în esenţă, care dăduse naştere acestor forme: concepţia raţionalistă.

Ca urmare a apărut o lipsă de continuitate în

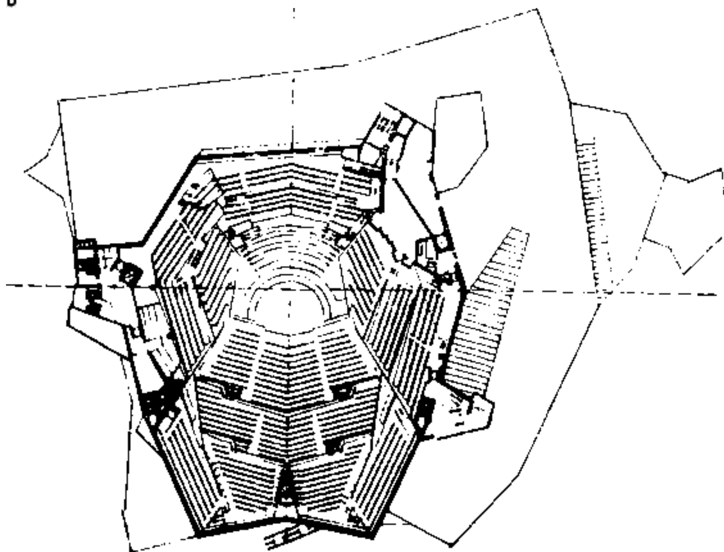
gândirea arhitecturală, un marasm teoretic, consecinţă a contradicţiei dintre tendinţele formaliste, estetizante, subiectiviste, şi fondul de gândire raţională care stă inevitabil la baza oricărei proiectări serioase.



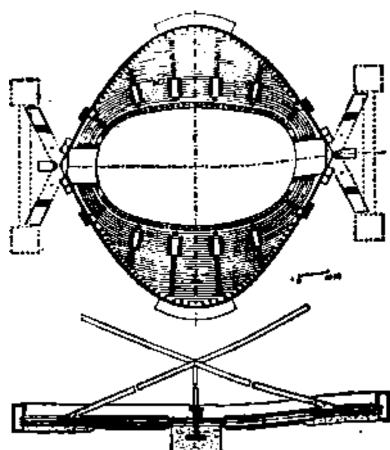
PIER LUIGI NERVI.
Palatul sporturilor. Roma (1956 — 1957). a — Plan. b — Detaliu.







M. NOVICKI, SEVERUD şi W. DEITRICK. Palatul Sporturilor. Raleigh (S.U.A... 1953). a – Plan şi schemă constructivă. b – Vedere.



Dorinţa de a înnoi limbajul arhitectural este pe deplin justificată, dar ea nu trebuie privită ca un scop în sine ci trebuie subordonată unei concepţii clare, unei gândin arhitecturale fără de care această dorinţă se transforma în exerciţiu plastic gratuit, în obsesie pentru anumite forme şi tehnici, în modă sortită unei perimări rapide.

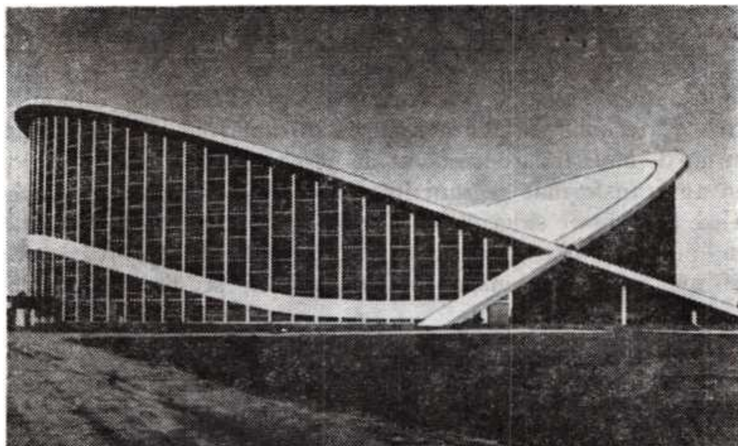
Această criză de creştere, determinată de schimbările complexe petrecute în viaţa economică şi socială, în concepţiile de viaţă, în tehnica şi estetica lumii contemporane, pare a fi fost depăşită, arhitectura concentrându-se astăzi asupra principalelor probleme cu care este confruntată societatea.

Arhitectura a devenit tot mai mult o creaţie colectivă;

deschizătorii de drumuri de care ne-am ocupat în această carte au fost produsul primelor decenii ale secolului, când lupta, pe atunci dificilă, era dusă de personalităţi creatoare puternice. Complexitatea şi scara imensă a problemelor arhitecturale au transformat însăşi bazele profesiunii, care azi nu mai poate fi practicată decât într-o muncă de echipă pluridisciplinară, deoarece problemele arhitecturale nu mai pot fi privite izolat, ci numai în contextul lor urbanistic sau teritorial.

Integrarea urbană este îngreuiată de evoluţia extrem

de rapidă a civilizaţiei industriale şi de consecinţele ei: explozia



b

demografică, concentrarea urbană masivă, circulaţia, degradarea centrelor, creşterea enormă a teritoriului urban etc.

Soluţiile urbanistice se perimează uneori înainte de a putea fi aplicate integral, şi trebuie în continuu adaptate la o realitate ce evoluează în ritm înnebunitor.

Pe de altă parte, istoria acestei jumătăţi de secol de dezvoltare a creaţiei arhitecturale se prezintă ca o permanentă înfruntare între două tendinţe principale, o pendulare neîntreruptă între raţional şi iraţional, între geometrismul purist abstract şi formele organice, subiective şi adesea formaliste.

Lupta începută încă în ultimii ani ai secolului trecut continuă şi azi; toate curentele au vrut să-şi absolutizeze teoriile, transformându-le în sisteme rigide şi dogmatice, fără să încerce decât rareori armonizarea tendinţelor şi constituirea unui sistem echilibrat, care să ţină seama atât de raţiunea omului cât şi de sentimentele sale.

Lupta de opinii, curente şi tendinţe arhitecturale este astăzi mai puternică şi mai vie ca oricând, pentru că la ea

participă nu numai câteva personalităţi creatoare, ci o întreagă armată de proiectanţi din ţări având condiţii de dezvoltare şi tradiţii extrem de diverse; ei multiplică necontenit punctele de vedere originale, îmbogăţind permanent limbajul arhitectural.

În ţara noastră, o tumultuoasă şi extrem de dinamică activitate constructivă a realizat în două decenii un număr uriaş de edificii care au făcut de nerecunoscut chipul oraşelor şi au transformat regiuni întregi: baraje şi sisteme energetice, combinate siderurgice şi mari uzine, cartiere de locuinţe şi spitale, teatre şi case de cultură, institute de învăţământ şi magazine, dispensare şi aeroporturi, studiouri de televiziune şi hoteluri etc.

Prin echilibrata amplasare în teritoriu a unităţilor de producţie, regiuni altă dată stagnante se dezvoltă în ritm rapid; marile ansambluri de locuinţe, complex dotate, capătă tot mai mult caracterul unor unităţi urbane cu individualitate distinctă; clădirile social-culturale punctează cu arhitectura lor originală centrele oraşelor, determinând ample organizări de spaţii urbane; marile ansambluri hoteliere din regiunile montane sau de pe litoral au creat o puternică bază turistică, inexistentă în trecut.

Această activitate, desfăşurată cantitativ la o scară de neimaginat cu câteva decenii în urmă, a prilejuit realizarea unor lucrări de mare anvergură şi crearea unor opere de naltă ţinută arhitecturală, cu o expresie plastică originală a cărei valoare a fost unanim recunoscută pe plan internaţional.

Din acest bilanţ arhitectural-urbanistic – rod al unor puternice şi talentate colective de arhitecţi şi ingineri – vom cita aici, pentru exemplificare, doar un număr redus de opere din diverse domenii, desigur fără pretenţia de a epuiza creaţiile reprezentative: *Hidrocentrala din marele sistem hidroenergetic şi de navigaţie „Porţile de fier”*

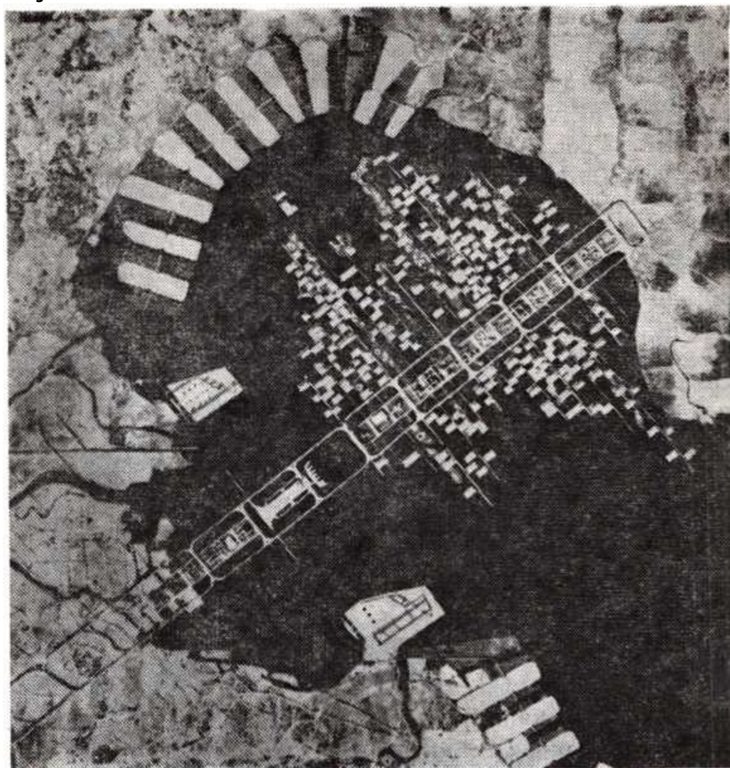
(arhitecţi, N. Petrescu şi colectiv); Construcţiile din cadrul Combinatului siderurgic de la Galaţi (arhitecţi. Iulian Desen, Al. Popescu-Necşeşti şi alţii); Complexul industrial Militari din Bucureşti (arhitecţi. Ion Enescu, I. Găleşeanu, Mircea Enescu ş.a.); Sala Palatului Republicii Socialiste România din Bucureşti (H. Maiou, T. Ricci, I, Şerban ş.a.); Institutul Politehnic din Bttcureşti (Octav Doicescu, Paraschiva Iubu ş.a. J; Studiourile de televiziune din Bucureşti (arhitecţi, T. Iiicci şi col.); Teatrul Naţional din Bucureşti (H. Maiou, R. Bellea, N. Cucii şi col.,); Teatrul din Craiova (Al. Ictzu şi col.); Casa de cultură din Suceava (Nicolae şi Maria Porumbescu); Sediul politic administrativ din Baia Mare (Mircea Ali fanţi şi col.,); Aerogară Otopeni (C. Lăzărescu, G. Cristea, D. Gheorghiu, ing. N. Laszlo, I. Beldeanu, A. Lupaş); Cartierul de locuinţe „Drumul Taberei" din Bucureşti (D. Hariton, Gh. Colea, N. Nedelescu şi col. j; Cartierul Balta Albă-Titan (N. Kepes, A. Keszeg, V. Penescu şi col.,); Ansambluri hoteliere pe litoral (C. Lăzărescu, Violeta Constantinescu, A. Grimberg, Mina Laurian, Virginia Petrea, L. Popovici, A. Toma şi alţii); Spitalul din oraşul Gh. Gheorghiu-Dej (Oneşti) (E. Machidon, A. Lepădata, S. Granet); Spitalul din Suceava (Mihai Enescu, C. Cherea, M. Bunescu, A. Mureşan) etc.

Ilustrând o mare diversitate de expresii plastice, aceste opere sunt consecvent orientate pe linia unei arhitecturi contemporane puternic ancorate în realităţile social-economice şi spirituale ale ţării noastre. Diferitele tendinţe plastice reflectă atât personalitatea şi stilul individual al autorilor, cât şi o permanentă căutare a unui caracter specific care să prefigureze o şcoală naţională de arhitectură contemporană.

Arhitectura românească a urmărit rezolvarea sarcinilor cu maximă eficienţă, bazându-se pe tehnica cea mai avansată. Conform documentelor Congresului al XI – ea al P.C.R., problemele eficienţei economice, tipizării,

industrializării şi folosirii celor mai moderne materia e vor sta şi mai departe în centrul atenţiei arhitecţilor.

Totodată, aşa cum sublinia secretarul general al P.C.R. tovarăşul Nicolae Ceauşescu, Va trebui „să se acorde mai multă atenţie dezvoltării minunatelor tradiţii ale arhitecturii româneşti, îmbinându-le armonios cu stilul nou, modern, caracteristic epocii socialiste, împletind în mod corespunzător frumosul cu utilul, să se asigure un aspect civilizat tuturor oraşelor şi comunelor patriei, păstrând în acelaşi timp, cu grijă, specificul fiecărei localităţi”.



KENZO TANGO. Plan urbanistic pentru dezvoltarea oraşului Tokio deasupra golfului (Japonia. 1961).

Panorama arhitecturii mondiale este astăzi extrem de variată; ea merge de la poetica lirică a formelor

geometrice realizate de Niemeyer în noua capitală a Braziliei, la formele dinamice şi simbolice ale arhitecturii lui Eero Saarinen (*Arena de hochei a Universităţii din Yale*, 1958 – sau *Aerogările TWA din Idlewild – New York şi Dulles din Washington*, 1960); de la plastica sculpturală a lui Tango (*Prefectura districtului Kagawa*, 1958) la geometria de oţel şi sticlă a arhitecţilor Skidmore, Owings şi Merrill (*Lever House, New York*, 1952); de la expresionismul lui Scharoun (*Filarmonica din Berlin*, 1963) la noua ordine monumentală a lui Louis Kahn (*Richards Medical Research Center din*

Philadelphia, 1958 – 1960,); de la urbanismul raţional al lui Candillis (*Cartierul Le Mirail de* lângă *Toulouse*) la cel organic al lui Paolo Soleri; de la utopiile spaţio-dinamice şi oraşele cibernetice ale lui Nicolas Schoffer la urbanismul spaţial al lui Yona Friedman; de la arhitectura neobrutalistă a arhitecţilor Alison şi Peter Smithson (*Hunstanton School din Norfolk, Anglia*, 1954) la neoacademismul lui Edward Stone (*Ambasada americană la New Delhi*, 1954); de la eclectismul lui Philip Johnson (*Teatrul de balet din Lincoln Center, New York*, 1964) la stilul „Neoliberty" sau la arhitectura de siloz (*Torre Velasca, Milano*, 1953), a arhitecţilor italieni Belgioioso, Peressutti şi Rogers.

Această succintă enumerare a unor tendinţe alese la întâmplare, arată marea diversitate şi aspectele extrem de contradictorii ale arhitecturii contemporane. Ea întăreşte afirmaţia lui Gropius că regăsirea unităţii arhitecturale existente în perioada primelor decenii ale secolului nostru este imposibilă. Dar mai este oare necesară o astfel de unitate? Nu pare mai viabilă o bogăţie de forme bazată pe diversitatea de condiţii concrete şi pe opţiunile de creaţie a diferite personalităţi artistice care încearcă să găsească soluţii originale fiecărei probleme arhitecturale în parte?

Este încă prea devreme şi suntem prea aproape

pentru a emite judecăţi de valoare asupra unuia sau altuia din curentele actuale. Viitorul va alege şi va decanta ceea ce este viabil. Cea care va hotărî în ultimă analiză va fi însăşi societatea: această „lume nouă” a secolului XX în slujba căreia au militat spiritele creatoare a căror istorie frământată şi pasionată a încercat s-o reconstituie această carte.

BIBLIOGRAFIE

AALTO, Alvar O Arkitektur & Samhăle, Stockholm f.a. An experimental Town, Cambridge, 1940 O The h umani: în g of Architectiirer în „Technology Revicw”, 1940 O Fine delta „machine a *habiter”, irr „Metron”, Roma, 1946.*

APOLLINAIRE, Guillaume *Les peintres cubistes,* Paris, 1913.

ARGAN, Giulio Claudio *Căderea şi salvarea în arta modernă. Bac. 1970.*

AUZELLE, Robert O Plaidoyer pour tine organisation consciente de Tespace, Paris, 1962.

BAHR, Hermann O *Expressionismus*. Monaco, 1916.

BANHAM, Reyner *G. iide to modern Architecture,* Londra, 1962.

BAUDOT, Anatole de o *L'architecture et le ciment arme. Paris, 1909.*

BAYER, Herbert, GROPIUS, Walter, GROPIUS, I se *Bauhaus 1919 – 1928,* New York, 1938.

BAZIN, Germain O Istoria avangardei în pictură. Buc., 1973.

BEHRENS, Peter O Beziehungen der kiinstlerischen tind technischen Probleme, Berlin, 1917.

BERLAGE, Hendrik Petrus O Over Architectuur, 1896 O Gedanhen Ober den stil in der Baukunst, Leipzig, 1905 O L'art et la sociale, Bruxelles, 1914 O.F.L. Wright, Santpoort, 1924.

BOGARDUS, James O *Cast Iron Buildings,* New York, 1856.

BRION, Marcel *O Artă abstractă*. Buc., 1972.

CANDELLA, Felix O *Les voiâtes minces et l'espace architectural*, în „Architccture d'aujourd'hui" nr. 64, Paris, 1956.

CASSOU, Jean O Panorama artelor plastice contemporane. Buc., 1971.

CHAMPIGNEULLE, Bernard şi ACHE, Jean O *L'architecture du XXe siècle*, Paris, 1962.

COURTION, Pierre *Curente şi tendinţe în arta secolului* XX, *Buc., 1973*.

— *Dictionnaire de Tarchitecture moderne, Fernand Hazan, Paris, 1964*.

DOESBURG, Théo van O *Classique, Baroque, Moderne*, Paris, 1921.

EIFFEL, Gustave *La Tour de 300 m* (2 vol.), Paris, 1900.

— *Encyclopédie illustree d'architecture, Paris, 1963*.

FREYSSINET, Eugene *Crandes constructions*, Paris, 1930.

FOURIER, Charles O Cites Ouvrières. Des Modifications a *introduire dans*

L'architecture des Villes, Paris, 1849.

FRANCASTEL, Pierre, O Art el technique aux XIXE *et* XX*e siècles, Paris, 1956 O Les architectes celebres*, vol. II, *Paris, 1960*.

FULLER, Buckminster *Brief Building Construction*, New York, 1960.

GARNIER, Charles *A travers les arts. Causeries et melanges, Paris, 1869*.

GARNIER, Tony *Une cele industrielle. Étude pour la* construction *des Villes, Paris, 1917*.

GIEDION, Siegfried *Space, Time and Architecture, Cambridge, 1941 O Mechanization takes Command, Nete York, 1948*.

GROMORT, Georges O Histoire de l'Architecture en

France au XIXE *siecic, Paris, 1926 O Theorie de l'architecture, Paris, 1946*.

GROPIUS, Walter O Die Eniwicklung moderner Industrie Bauhunst, în „Anuarul Werkbund", Jena, 1913 *Idee und A uf bău des St. Bauhaus, Weimar,* 1923 *Internaţionale Architektur, München, 1925 O Grundsătze der Bauhausproduction, München,* 1925 *Bauhausbauten Dessau, München,* 1930 *The New Architecture and the Bauhaus, Londra, 1935 O Scope of total architecture, New York, 1955 O Der Arckitekt* în *Spiegel der Zeit, în „Der Architekt" nr. 9/1961*.

HĂRING, Hugo *Wege zur form,* în „Die Form", 1, 1925 O *Geometrie und Organik,* în „Baukunst und Werkform", 9, Darinstadt. 1951.

HILBERSHEIMER, Ludwig *Internaţionale Neuc Baukunst,* Stuttgart, 1926.

HITCHCOCK Jr., Henry-Russel, JOHNSON, Philip O *The International Stylc. Architecture since 1922,* New York, 1932.

HITCHCOCK, Henry Russel O Architecture: *Nineteenth and Tventhieth Centuries, Londra, 1958*.

HOWARD, Ebenezer O *Garden Cilies of Tomorrow,* Londra, 1902.

HUYGHE, René O *L'arl et l hmnme,* vol. III, Paris, 1961.

JOEDICKE, Jürgen O Architecture contemporaine. Origines et perspectives. Paris, 1962 O Moderne Architektur. Stromungen und Tendenen, Stuttgart, 1969.

IONESCU, Grigore O Istoria arhitecturii în România, vol. II, *Buc., 1965 O România, în Lexicon de arhitectură modernă, Buc., 1973*.

LAVEDAN, Pierre O *Histoire* de *l'urbanisme*. Paris, 1952.

LE CORBUSIER O *Apris* le *cubisme* (cu OZENFANT), 1918 1 era *unor – architecture,* 1923 O *La peinture*

moderne (cu OZENFANT), 1923
Urbanisme, 1925 *Unemaison – un Palais,* 1923 *Precisions, 1930*
Croisade ou le Crepuscule des Academies, 1932 O La Viile radieuse, 1935 O Quand les cathedrales itaient blanches, 1937 *Le Lyrisme des Temps nouveaux et l'Urbanisme,* 1939 *Destin de Paris, 1941 O Sur les quatre routes,* 1941 *La Citarte d'Athenes,* 1943 *Les trois JStabilissemenis hittnains, 1945 O Maniere de penser VUrbanisme, 1945*
Propos d'*Urbanisme, 1945 O Le modulor, 1955 O Lepoe ine de l'angiv droit, 1955 O Ronchamp, 1957 O Le Corbusier, 1960. Paris.*
LE CORBUSIER O *Bucuriile esenţiale* (texte alese de M. Melicson), Buc... 1971.
LEDOUX, Claude-Nicolas O L'architecture consideree sous le rapport de l'Art, des Moeurs et de la Legislation, Paris, 1804.
LOOS, Adolf O Ins Leere gesprochen, Aufsălze în Wiener Zeitungen und Zeitschriften aus den Jahren 1897 – 1900, Berlin, 1925 (Ed. Cres, Paris, 1932) O Trotzdem. Gesammelie Aufsätze 1900 – 1930, Brenner, Insbruck, 1931.
LURŢĂ T, André *O Architecture, Paris, 1929 O Formes, Composition el Lois d'harmonie, Paris, 1953.*
MARCU, Duiliu O *Arhitectură, 1930 – 1940,* Buc., 1946.
MELICSON, Marcel O Fişe pentru o istorie a gândirii arhitecturale contemporane, I-XV, în „Arhitectura", Buc., 1967 – 1968.
MENDELSOHN, Erich O Dic internaţionale Übereinslimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion, Amsterdam, 1924 O.F.L. Wright, Amsterdam, 1925 O Neue Maus, Neue Welt, Berlin, 1931 O L'esprit creatif de la crise, în „La câte", Bruxelles, 1934

O Three Lectures on Architecture, Berkeley, 1944.

MICHELI, Mario de o *Avangarda artistică a secolului XX*, Buc. 1968. MIES VAN DER ROHE, Ludwig O *Bilrohaus*, în „G”, Berlin, 1923 O *Industrielles Bauen*, în „G”, Berlin, 1924 O *Brie/e an die Form*, Berlin, 1926 – O *A tribute to F.L. Wright*, în „Collège Art Journal”, 1946. MONDRIAN, Piet O *Le Ne o-Plasticisme*, Paris, 1920.

MORIS, William O Architecture, industry and wealth; *collected papers, Londra, 1902.*

MUMFORD, Lewls O The Story of Utopias, New York, 1922 O Stiks and Stones. A study of american Architecture and Civilisation, New York, 1924 O La citi a travers l'histoire. Paris, 1964 O Technics and Civilization, Londra, 1958 O The Highway and the City, New York, 1963. MUTHESIUS, Hermann O Die englische Baukunst der Gegenwart, Leipzig şi Berlin, 1901 O Das Englische Haus (*vol. I – III*), *Berlin, 1904 – 1908.*

NERVI, Pier Luigi e *Arie o scienza del construire*? *Roma, 1945 O Construire co/rettamente, Milano, 1954.*

NEUTRA, Richard *Mistery and Realities of the Site, New York*, 1951 *Survival through Design, New York, 1954.*

NIEMEYER, Oscar *O Minha Experiencia em Brasília*, Rio de Janeiro, 1961.

* * * *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne, Paris, 1963.*

OUD, Jacobus Johann: s *Berlage und sein Werk*, Viena, 1919 *Hollăndische Architektur*, Monaco, 1926.

OWEN, Robert *New View of Society*, Londra, 1818.

PAGANI, Carlo *Architettura Italiana d'Oggi*, Milano, 1955 şi 1960.

PERRET, Auguste *Architecture*: *Science ei poésie, în „La Construction moderne”, Paris*, 1932 *Contribution a une thiorie de l'architecture, Paris, 1952.*

PEVSNER, Nicolaus, *Fioneers of the Modern Movement*, Londra, 1936.

PLATZ, Gustav *Die Baukunst der Neuesten Zeit, Berlin, 1930*.

RAGON, Michel *Le livre de l'architecture Moderne, Paris, 1958*.

READ, Herbert *Semnificaţia artei*. *Buc.*, 1969 *Originile formei în artă, Buc., 1971*.

RICHARDS, J.M. *L'architecture moderne*, Paris, 1968.

RUSKIN, John *însemnări despre artă* (*antologie de Sorin Alexandrescu*), *Buc., 1968*.

SAARINEN, Eliel *The City*. *Its Growth, Its Decay, Its Future, New York, 1943*.

SARTORIS, Alberto, Gli elemenţi dell'Architettura Funzionale, Milano, 1931 *Encyclopédie de l'architecture nouvelle, Milano, 1948 – 1954*.

SEMPER, Gottfried *Der Stil în den technischen und architektonischen Künsten, Frankfurt-am-Main, 1860*.

SERT, José Luis *O Can our Cities survive*? Cambridge, 1942.

SEUPHOR, Michel *l'art abstrăit*. Paris, 1952.

SFAELLOS, Ch. A. Le foncţionalisme dans l'architecture contemporaine. *Paris, 1953*.

SIEGEL, Curt *Forme structurale ale arhitecturii moderne*. *Buc., 1968*.

SITTE, Camillo *Der Städtebau nach seinen KÜnstlerischen Grundsătzen, Viena, 1889*.

SOURIAU, Paul *la beauti rationnelle*, Paris, 1904.

SULLIVAN, Louis H. *Kindergarten Chats*, în „Interstate Architect Builder", 1901 – 1902 *The Autobiografy of an Ideea*, în „Journal of the A.I.A". 1922 – 1923 *A Sistem of Architectural Ornament According with a Phylosophy of Man's*, Chicago, 1924.

TORROJA, Eduardo *The Structures of Eduardo Torroja, New York*, 1958 *Logik der Form, München*, 1961 *Razon y ser de los tipos estructurales, Madrid, f.a*.

VIOLLET-LE-DUC, Eugine Emmanuel e *Dictionnaire*

raisonnée de l'arehitecture française du XI au XVIE *sticle. Paris, 1854 – 1869* e *Entretiens sur l'architecture, Paris, 1863* – 1872 *Histoire de l habitalion humaine, Paris, 1875.*

VAN DE VELDE, Henry *Kunstgewerbliche Laienpredigten, Berlin,* 1901 *Vers tine construction collective\ (Manifestul al 5-lea al grupului „De Sliji”), Paris,* 1923 *Formules d'une esthétique moderne. Bruxelles,* 1923 *L'orientation du goiit en architeclure, în „Europe”, Paris, 1923. WACHSMANN,* Konrad *IVeniepunkt im Bauen, Wiesbaden, 1959. WAGNER,* Otto *Moderne Architektur, Wien, 1895.*

* * * *Wasinuths Lexikon der Baukunst* (4 vol.), Berlin, 1929 – 1932. WRIGHT, Frank LIoyd *Louis Sullivan,* în „The Arch. Record”, aprilie, New York, 1925 *In the cause of Architeclure,* în „The Arch. Record”. 1927 – 1928 *An Autobiography,* New York, 1932 *„Broadacre City”*, în „The Arch. Record”, 1935 *An organic Architecture,* Londra, 1939

Genius and the Mobocracy, New York, 1949 *The Future of Architecture, New York,* 1953 *The Natural House, New York, 1954*

A Testament, New York, 1957 *The living City,* New York, 1958 ZEVI, Bruno e *Verso un architettura organică,* Torino, 1945 *Saper vedere Varchitettura, Torino, 1948* (trad. *rom. 1959*) *Storia dell'architettura moderna dalie origini al 1950, Torino, 1961.*

INDICE DE NUME*

A

21 Cu caractere cursive sint indicate ilustraţiile din text.

INDICE TEMATIC*

22 Cu caractere cursive au fost notate numele grupurilor, şcolilor şi curentelor artistice.

23

CUPRINS

Redactor: SORIN TOMA
Tehnoredactor: CONSTANTIN IORDACHE

Coli de tipar: 22.5 – f 48 planşe. Tirajul; 4250 ex.
Bun de tipar: 29.04.1975
Tiparul executat sub comanda un fe) 93 Ia

Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1913”.
str. Grigore Alexandrescu nr. 89 – 97.
Bucureşti.
Republica Socialista România